BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XXI - NUMERO 3-4 MARZO-APRILE 1960

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXI - n. 3-4

marzo-aprile 1960

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI, presidente del Centro Sperimentale di cinematografia

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI, direttore del Centro Sperimentale di cinematografia

Segretario di Redazione

ALBERTO CALDANA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 70.50.70-72-73 e 22.54.75

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13, tel. 353.138 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441.

L'insediamento al C. S. C. del nuovo Presidente

Il 15 marzo scorso è avvenuto al Centro Sperimentale di cinematografia l'insediamento del nuovo presidente, Floris Luigi Ammannati. Erano presenti il dott. Annibale Scicluna, il dott. Attilio Riccio, il dott. Alessandro Blasetti, il dott. Giorgio Lecce, i componenti il Consiglio direttivo del Centro, i revisori dott. Giuseppe Villa, dott. Sanzio Patacchini e dott. Tito Chelazzi, e il direttore dell'Istituto dott. Leonardo Fioravanti.

In apertura di seduta il dott. Fioravanti ha dato comunicazione al Consiglio direttivo del Decreto ministeriale 27 febbraio 1960, con il quale Floris L. Ammannati è stato nominato presidente del Centro Sperimentale di cinematografia fino al 30 giugno 1961. Ha preso la parola il dott. Scicluna il quale, rivolgendosi al nuovo presidente, gli ha augurato che l'incarico gli dia soddisfazioni maggiori, anche se meno appariscenti, di quelle che egli ha avuto come direttore della Mostra d'arte cinematografica di Venezia. Il dott. Scicluna ha proseguito affermando che il Centro è un organismo vivo e vitale, con ampie possibilità di lavoro e di sviluppo, come egli stesso ha avuto modo di constatare in questi ultimi anni e specialmente negli ultimi quattro mesi, durante i quali ha retto, in un periodo di particolare contingenza, l'Ente, adoperandosi con la collaborazione dei colleghi del Consiglio, del direttore e di tutto il personale per l'adozione di quei provvedimenti e di quelle iniziative che le esigenze dell'Istituto imponevano.

Ringraziati i presenti ed il personale per la cordiale collaborazione ricevuta, il dott. Scicluna ha rinnovato al presidente i suoi più cordiali saluti ed auguri.

Il dott. Villa, a nome del Collegio dei sindaci, ha quindi rivolto il suo saluto ed i suoi auguri al presidente, assicurando che il Collegio darà, come per il passato, la sua più ampia collaborazione, affinché il Centro possa raggiungere, nell'ambito di una serena e vigile amministrazione, i suoi compiti istituzionali.

Il presidente Ammannati ha risposto ringraziando il dott. Scicluna, il dott. Villa, i consiglieri ed i revisori per gli auguri graditissimi e dichiarando che, nell'accettare il presente incarico, egli ha inteso compiere soprattutto un atto di disciplina. Egli è certo di poter contare sulla collaborazione di tutti e trova conforto nel constatare di essere affiancato da persone tanto autorevoli e tanto impegnate per la salvaguardia e l'avvenire dell'Istituto. Il Centro, egli ha soggiunto, è scuola ed istituto di cultura che deve lavorare in silenzio e senza riflettori pubblicitari, convinto che quel che conta sono i risultati conseguiti dal lavoro comune. Il dott. Ammannati ha rivolto infine un particolare saluto al corpo degli insegnanti e ai dipendenti tutti, sui quali si è detto certo di poter contare ai fini delle migliori sorti del Centro Sperimentale di cinematografia.

* * *

L'ambasciatore di Jugoslavia, accompagnato dall'addetto stampa e da un gruppo di cineasti e giornalisti del suo paese, ha visitato recentemente il Centro Sperimentale di cinematografia, ricevuto dal direttore dott. Leonardo Fioravanti. L'ambasciatore ha compiuto una visita minuziosa nelle aule, nei teatri e agli impianti del Centro soffermandosi in particolare con gli allievi del secondo anno impegnati in una esercitazione. L'illustre ospite si è compiaciuto dei metodi di insegnamento e della organizzazione del Centro e quindi è passato nel teatro grande dove il regista Giuseppe De Santis girava alcune inquadrature del film in coproduzione italo-jugoslava *La garçonnière*, intrattenendosi sia col realizzatore che cogli attori e i tecnici.

* * *

Gli allievi della Università Internazionale di studi sociali « Pro-Deo », specializzazione cinema, radio e televisione, hanno visitato il Centro Sperimentale di cinematografia accompagnati dal prof. Omero Fantera. Il direttore del Centro li ha ricevuti nell'aula magna rivolgendo loro alcune parole di cordiale benvenuto. Egli ha tenuto a sottolineare i rapporti cordiali da tempo stabiliti tra il Centro Sperimentale e l'Università « Pro-Deo », dicendosi lieto che i rapporti tra i due Istituti divengano sempre più frequenti e amichevoli. Gli allievi della « Pro-Deo » hanno quindi visitato la scuola, gli impianti e il nuovo studio televisivo attualmente in costruzione.

Bondarciuk visita il Centro Sperimentale di cinematografia

Bondarciuk esprime, coi suoi modi, con la sua persona, con la sua eloquenza che nasce dall'intimo, una civiltà artistica di lunghissime radici. E' il tipo dell'attore colto, ma non intellettualizzato, che si inserisce profondamente nella tradizione artistica del suo paese, che fa tutt'uno con le sue scuole, con le sue esperienze tecniche, col suo patrimonio di ricordi tuttora operanti. Niente in lui è casuale e istintivo, anche se niente, tanto meno, è « costruito », filtrato da sofismi accademici. La sua visita al C.S.C., compiuta con una cordialità, un entusiasmo, un desiderio di esprimersi e quasi di espandersi, piuttosto insoliti, ma estremamente seri, è stata compiuta in un'atmosfera di reciproca simpatia, di vivo interesse tecnico.

Bondarciuk, che accompagnato dalla moglie — l'attrice Irina Skobzeva (conosciuta dal pubblico italiano per la sua interpretazione del personaggio di Desdemona nel recente *Otello* di produzione sovietica) —, dall'interprete — il sovietico Valentino, ormai familiare a Cinecittà per tutto il lavoro fatto in *Era notte a Roma,* mediando le sottili istruzioni di Rossellini per l'attore Bondarciuk — e dal dott. Brunello Rondi, è stato accolto dal dott. Fioravanti, da Antonio Petrucci, Guido Cincotti, Luigi Chiarini. Accompagnato nell'aula di recitazione, si è a lungo intrattenuto con gli allievi, coralmente raccolti, rispondendo ai loro innumerevoli quesiti, che si sono protratti oltre ogni orario fissato, si sono dilungati nei corridoi, sulla porta di uscita, fin dove Bondarciuk ha ritenuto di poter rispondere, col calore abituale, a tutte le domande che gli sono state fatte.

Luigi Chiarini ha brevemente illustrato agli allievi il valore del film *Il destino dell'uomo* — recente fatica registica e interpretativa dello stesso Bondarciuk — mettendone in rilievo il significato di libera ricerca stilistica, rinnovatrice di tutti gli schemi ideologici e tecnici del cinema sovietico. Lo stesso Bondarciuk ha preso la parola, ricordando l'esperienza tecnica, e le sue varie fasi, costituita da questo film, le ragioni delle sue soluzioni stilistiche, e soffermandosi molto acutamente sulla necessità di adeguarsi, come stile di recitazione, ai più autagonisti, fino al punto di recitare in modo particolarmente semplice e libero nelle sequenze col bambino, che evidentemente non poteva « legare » con uno stile di recitazione tenuto su un piano differente.

Bondarciuk ha insistito molto sulla necessità, per il regista e per l'attore, di un approfondimento culturale, di una compagine tecnica sistematicamente raggiunta e assimilata, di una incorporazione a una coscienza « storica » dei problemi stilistici e tecnici. Tutto il suo discorso è concentrato sulla necessità d'una sistematicità delle esperienze e degli studi, d'un rapporto costante « cinema-teatro-letteratura », in vista d'un adempimento totale della missione dell'uomo di cinema.

B. R.

L'attore e regista sovietico Sergei Bondarciuk (nella foto accanto alla moglie) *si intrattiene con gli allievi in occasione della sua recente visita al C.S.C. Sono con lui dirigenti e insegnanti dell'Istituto*

Bando di concorso per l'ammissione ai corsi del C.S.C. per l'Anno accademico 1960-61

Il Centro Sperimentale di cinematografia mette a concorso per l'anno accademico 1960-61 i seguenti posti per allievi italiani nei rispettivi corsi d'insegnamento: regia: 6 posti; recitazione: 20 posti; ripresa cinematografica: 4 posti; registrazione del suono: 3 posti; direzione di produzione: 4 posti. Il concorso per i corsi di scenografia e di costume per quest'anno non verrà espletato. Esso sarà bandito per l'anno accademico 1961-62.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre il possesso dei seguenti titoli: diploma di laurea, per i corsi di regia e di direzione di produzione; diploma di Istituto di istruzione secondaria di secondo grado, per il corso di recitazione; diploma di Istituto tecnico o di Liceo classico, scientifico o artistico, per il corso di ripresa cinematografica; diploma di laurea in Ingegneria elettrotecnica o diploma di Istituto tecnico industriale (radiotecnica) per il corso di registrazione del suono. Gli aspiranti devono aver compiuto, alla data del 15 settembre 1960, i venti anni di età e non aver superato i ventotto; per gli aspiranti attori, i limiti di età sono da diciotto a ventiquattro anni e per le aspiranti attrici da sedici a ventiquattro anni.

I concorrenti devono dichiarare nella relativa domanda di ammissione al concorso: la data e il luogo di nascita; il possesso della cittadinanza italiana; le eventuali condanne penali riportate; il titolo di studio; la posizione nei riguardi degli obblighi militari; di essere di sana e robusta costituzione fisica. La firma in calce alla domanda deve essere autenticata da un notaio o dal Segretario comunale del luogo di residenza del concorrente.

Gli aspiranti al corso di regia dovranno inviare, assieme alla domanda, almeno una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sul mondo artistico o sulla tecnica di lavoro di un regista italiano; gli aspiranti al corso di recitazione dovranno inviare una serie di fotografie senza ritocco di cui una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno, e una di profilo (formato non inferiore a 13 x 18) che attestino della loro attitudine fisica e fisionomica; gli aspiranti al corso di ripresa cinematografica dovranno inviare una serie di dieci fotografie a soggetto libero.

Le domande (in carta da bollo da L. 200) dovranno essere inoltrate alla Direzione del Centro Sperimentale di cinematografia, via Tuscolana 1524, Roma, entro il 15 settembre 1960, accompagnate dal modulo allegato al bando, debitamente compilato. Le domande pervenute entro il 15 settembre 1960 saranno vagliate da una commissione di pre-selezione, la quale ammetterà agli esami solo quei candidati che — a suo insindacabile giudizio — riterrà forniti del minimo di requisiti. I candidati che avranno superato la pre-selezione saranno convocati per sostenere gli esami di concorso, come da programma allegato. Al termine degli esami verrà compilata una graduatoria degli idonei, comprendente quei candidati che avranno superato favorevolmente le prove. I primi tra gli idonei, fino a copertura del numero dei posti messi a concorso, verranno proclamati vincitori e ammessi alla frequenza al Centro. Nel caso di rinuncia, o di allontanamento dal Centro entro un mese dall'inizio delle lezioni, subentreranno i candidati idonei non vincitori, nell'ordine della graduatoria. L'ammissione ai corsi è anche subordinata all'esito di un esame medico effettuato da un sanitario del Centro che dovrà attestare la piena idoneità fisica dei candidati vincitori al lavoro professionale e all'applicazione in tutte le materie d'insegnamento, e particolarmente — per i candidati alla sezione di recitazione — nella danza, l'educazione fisica e l'equitazione.

I concorrenti vincitori dovranno presentare entro il 31 ottobre 1960, sotto pena di decadenza dal diritto all'ammissione al Centro: certificato di nascita; certificato di cittadinanza italiana (non anteriore a 3 mesi); certificato generale penale (non anteriore a 3 mesi); certificato di buona condotta (non anteriore a 3 mesi); certificato di sana e robusta costituzione fisica (non anteriore a 3 mesi) rilasciato da un Ufficio sanitario; titolo di studio; atto di assenso di chi esercita la patria potestà, per i minorenni. Al momento della immatricolazione — e comunque prima dell'inizio dei corsi — i concorrenti vincitori dovranno versare, a titolo di deposito, la somma di L. 15.000 (quindicimila) per eventuali danni che potranno arrecare agli impianti e alle attrezzature del Centro. Detta somma verrà restituita alla fine del biennio. Oltre al deposito, i candidati ammessi al corso di recitazione dovranno versare la somma di L. 15.000 (quindicimila) per la fornitura dei costumi di danza, di educazione fisica e di equitazione, che rimarranno di loro proprietà.

I corsi sono biennali per tutte le sezioni; hanno inizio nel mese di novembre e termineranno nel successivo mese di giugno. Alla fine del primo quadrimestre di ciascun anno accademico il Consiglio direttivo, sulla base delle graduatorie di merito redatte dal Con-

siglio dei professori, può escludere dalla ulteriore frequenza dei corsi gli allievi che dimostrino insufficienza di attitudini o di profitto. Al termine del primo anno di studi gli allievi debbono sostenere un esame per l'ammissione al secondo anno. La frequenza dei corsi è gratuita. E' obbligatoria la frequenza quotidiana alle lezioni. Il Consiglio direttivo del Centro può procedere, in base ai risultati degli esami e tenuto conto delle condizioni economiche degli allievi, all'assegnazione di borse di studio, il cui importo è di L. 50.000 mensili per gli allievi non residenti in Roma e di L. 30.000 mensili per quelli residenti in Roma. L'assegnazione delle borse di studio è sottoposta ogni anno a revisione, dopo il primo quadrimestre di studi, in relazione alle nuove graduatorie redatte dal Consiglio dei professori, e dopo gli esami di passaggio dal primo al secondo anno.

Il Consiglio direttivo può, in via eccezionale, su conforme e motivato parere della commissione di pre-selezione, consentire l'ammissione agli esami anche ad aspiranti non provvisti del titolo di studio prescritto, o che non rientrino nei limiti di età fissati, purché la commissione stessa, a suo insindacabile giudizio, ritenga che essi possano supplire con particolari attitudini e preparazione alla mancanza dei requisiti suddetti.

* * *

Norme per l'ammissione degli allievi stranieri — I candidati stranieri possono essere ammessi ai corsi di insegnamento del Centro Sperimentale di cinematografia — in qualità di uditori — in base alle norme seguenti.

Il numero degli allievi stranieri che può essere ammesso ai corsi è fissato, per l'anno accademico 1960-61, come segue: corso di regia: 6 posti; recitazione: 4 posti; ripresa cinematografica: 3 posti; registrazione del suono: 2 posti.

Per l'ammissione ai singoli concorsi occorre essere in possesso dei seguenti titoli: diploma di laurea, o titolo equipollente, per corso di regia; diploma di scuola media superiore, o titolo equipollente, per il corso di recitazione; diploma di Istituto tecnico o di Liceo classico, scientifico o artistico, o titolo equipollente, per il corso di ripresa cinematografica; diploma di laurea in ingegneria elettrotecnica, o diploma di istituto tecnico industriale (radiotecnica), o titolo equipollente, per il corso di registrazione del suono.

I candidati dovranno possedere conoscenza sufficiente della lingua italiana, da accertarsi nel corso di un colloquio di esame; dovranno aver compiuto alla data del 15 settembre 1960 i 20 anni di età e non aver superato i 28; per gli aspiranti attori, i limiti sono da 18 a 24 anni e per le aspiranti attrici da 16 a 24 anni. Gli aspiranti al corso di regia dovranno inviare, assieme alla domanda, almeno una sceneggiatura per un cortometraggio a soggetto, e un saggio critico, non inferiore alle dieci pagine dattiloscritte, sul mondo artistico o sulla tecnica di lavoro di un noto regista; gli aspiranti al corso di recitazione dovranno inviare una serie di fotografie, senza ritocco, di cui una a mezzo busto, una a figura intera, una in costume da bagno e una di profilo (formato non inferiore al 13 x 18), che attestino della loro attitudine fisica e fisionomica; gli aspiranti al corso di ripresa cinematografica dovranno inviare una serie di dieci fotografie. I saggi letterari dovranno essere presentati in lingua italiana.

Le domande dovranno essere inoltrate alla Direzione del Centro Sperimentale di cinematografia e fatte pervenire entro il 15 settembre 1960, per il tramite delle rappresentanze diplomatiche dei rispettivi Paesi in Roma. Nella domanda i candidati dovranno sottoscrivere l'impegno di provvedere a proprie spese al proprio mantenimento per tutta la durata dei corsi. Alla domanda dovrà essere unito il modulo accluso al presente bando, debitamente compilato.

I candidati dovranno sottoporsi ad un esame di ammissione che comprovi le loro attitudini professionali; gli aspiranti allievi di recitazione potranno essere sottoposti anche ad un provino cinematografico.

Al momento della immatricolazione i candidati ammessi dovranno versare una tassa individuale di ammissione di L. 50.000 (cinquantamila) annue, più L. 15.000 (quindicimila) a titolo di deposito per eventuali danni agli impianti ed alle attrezzature del Centro. I corsi sono biennali per tutte le sezioni. Agli allievi stranieri che avranno superato gli esami finali verrà rilasciato un attestato di idoneità. Per tutto quanto non previsto dal presente bando gli allievi stranieri sono sottoposti alle norme contenute nel bando di concorso per gli allievi italiani. Il Consiglio direttivo può, su conforme e motivato parere delle Commissioni di esami, consentire l'ammissione a quei candidati che siano sprovvisti del titolo di studio prescritto o che non rientrino nei limiti di età fissati, purché siano in possesso di spiccate e comprovate attitudini professionali e di adeguata preparazione culturale.

Testimonianze su Eisenstein

di GEORGES SADOUL

Ho trascorso l'anno scorso sei settimane a Mosca e a Leningrado per interrogare coloro che collaborarono, nel terzo decennio del secolo, alla creazione del cinema sovietico. S. M. Eisenstein non poteva più rispondere alle mie domande. Edouard Tissé era sfortunatamente troppo malato per potermi ricevere. Tuttavia ho potuto parlare a lungo con tre dei più stretti collaboratori del maestro scomparso: Maxim Strauch, Gregori Alexandrov e Pera Attasheva Eisenstein, nonché al suo amico di gioventù Sergei Yutkevich. Quest'ultimo è ben conosciuto al di fuori dell'U.R.S.S. come regista e come ambasciatore del cinema sovietico; tutti conoscono la sua figura elegante, la sua affabilità, la sua grande cultura.

Maxim Strauch, che è uno dei più famosi attori sovietici, fu amico d'infanzia di Eisenstein e suo fedele collaboratore per tutti i suoi film muti: alto, capelli folti, ben piantato, pieno di vita e di allegria. Ha sposato Judith Gliezer, che esordì in teatro nella compagnia del « Proletkult » diretta da Eisenstein. Ella assistette ai nostri colloqui.

Non c'è bisogno di ricordare l'alta statura, gli occhi azzurri, le folte sopracciglie di Gregori Alexandrov, né di ripetere che egli fu il co-regista di *Ottobre,* della *Linea generale* e di *Que viva Mexico!* prima di esordire, da solo, in *Tutto il mondo ride*. Assieme alla moglie, l'attrice Liuba Orlova, Alexandrov stava finendo in quei giorni di girare *Ricordi di Mosca.* Fra una ripresa nelle torri del Cremlino, un viaggio in Siberia e alcune inquadrature girate all'aeroporto di Mosca, la mattina in cui Krusciov partiva per Washington, egli trovò il modo di riceverci in due riprese nel suo appartamento di via Nemerovich Dancenko. A una parete, una fotografia di Eisenstein porta

questa dedica: « A Gricha, mio compagno di lotta per terra e per mare », allusione a *La linea generale* e al *Potemkin*.

Pera Attasheva vive in una specie di grotta, al seminterrato di un cortile « neorealista » del Boulevard Gogolovsky. Alle pareti, non un centimetro quadrato che non sia coperto dai libri, i quadri o le collezioni di S. M. Eisenstein, suo marito. Tutto, in questa piccola donna bianca e rosa, dai capelli grigi e gli occhi verdi, spira bontà, intelligenza e malizia. Nel 1956, a casa sua, avevamo sfogliato per ore e ore molte centinaia di disegni di Eisenstein. Ella si è consacrata alla memoria del marito, al compito di ordinare e di pubblicare la massa enorme dei suoi manoscritti. Undicimila documenti (lettere, manoscritti, articoli, materiale biografico, ecc.) sono stati da lei depositati presso gli Archivi centrali di Stato dell'arte e della letteratura (Tzigali).

I miei colloqui sono stati numerosi. Passando da un interlocutore all'altro le ripetizioni erano inevitabili. Per non stancare il lettore, ordinerò quindi in un montaggio cronologico queste testimonianze su diversi aspetti meno conosciuti della carriera di S. M. Eisenstein.

La giovinezza e la formazione

MAXIM STRAUCH. — Eisenstein aveva sei anni quando io feci la sua conoscenza, su una spiaggia nei dintorni di Riga dove la mia famiglia, che abitava a Mosca, veniva tutti gli anni per le vacanze. Aveva due anni più di me. Ci ritrovammo una decina di anni dopo, nella medesima pensione per famiglie. Prima che la guerra del 1914 ci separasse, ad ogni mio arrivo a Riga Sergei mi chiedeva con interesse notizie di Mosca, principale centro teatrale e artistico della Russia. Sull'esempio di Stanislawski, mettemmo in scena « L'oiseau bleu » di Maeterlink. Alternandoci nelle funzioni di regista e di attore, improvvisammo lo spettacolo sulla spiaggia; Eisenstein scelse per sé la parte del Fuoco. Fin dalla prima infanzia egli disegnava senza posa, riempiendo di schizzi innumerevoli quaderni. Questa mescolanza delle qualità di pittore e di regista fin dalla fanciullezza, mi sembra che caratterizzi il suo genio e costituisca la chiave di tutta la sua opera. Durante la guerra ci perdemmo di vista. Nel 1920, trovandomi a Mosca, volli assistere un giorno al nuovo spettacolo che

Tairov dava al Teatro Kamerny. Poiché era difficile trovare biglietti, mi rivolsi a un « barichnik », ovvero uno di quei piccoli speculatori che fanno incetta di posti per rivenderli alla borsa nera. Mentre concludevamo il nostro piccolo mercato, mi accorsi che un uomo in uniforme ci fissava con insistenza. Mi allontanai; il « poliziotto » mi seguì e mi raggiunse. Quando disse: « Voi siete Strauch? » immediatamente riconobbi Eisenstein. La sua voce stridula era inimitabile, con quel suo passare senza transizione, quando era male impostata, dalle note acute a quelle basse. In seguito essa migliorò, quando uno specialista curò la glottite cronica da cui era afflitto e gli consigliò di parlare sempre ad alta voce, del che Eisenstein non si fece mai pregare. Sergei era stato da poco smobilitato: perciò vestiva ancora l'uniforme dell'Armata Rossa. Arrivato quella mattina stessa a Mosca per studiarvi il giapponese, non sapeva ancora — a causa della terribile crisi degli alloggi — dove andare a dormire. Venne allora a dividere la mia camera, nell'appartamento dei miei genitori al viale Chistye Proudi. Mio padre era medico; del suo grande appartamento, la sua famiglia non occupava adesso che una ristretta superficie, a seguito delle misure prese dopo la rivoluzione in favore dei senza tetto... Andavamo matti tutti e due per il teatro. In quel campo avremmo voluto fare « tabula rasa »: il Teatro Bolshoi, il Maly, il Teatro d'arte Stanislawski, ecc....: tutte vecchie baracche buone da bruciare. Avremmo voluto iscriverci a uno dei teatri operai, ma non ci vollero ammettere: tali istituzioni erano per definizione riservate ai proletari, e solo un contingente del 10% dei posti (già da tempo esaurito) era lasciato ad allievi di origine diversa. Sergei era figlio di un ingegnere, io di un medico... Tutte le porte si chiusero davanti a noi, fino al momento in cui Eisenstein non fu assunto come scenografo al « Proletkult ».

Sergei Yutkevitch. — Nell'ottobre del 1921, a Mosca, andai a iscrivermi come studente alla scuola di regìa che Meyerhold stava per aprire nei locali di un vecchio liceo di Viale Novinsky. In una sala d'aspetto feci la conoscenza di S. M. Eisenstein. Aveva 23 anni. Nonostante che avesse sei anni più di me, diventammo rapidamente amici, tanto più che ci occupavamo entrambi, in quel momento, di scenografia teatrale. Mentre Eisenstein e Nikitin lavoravano all'allestimento del « Messicano » per il Proletkult, io realizzavo per mio conto dei bozzetti per due opere di Molière: « La jalousie du Bar-

bouillé » e « Le médicin volant ». Li mostrai al giovane regista Foregger e al poeta Vladimir Mass che si accingevano ad aprire un nuovo teatro. Mi ingaggiarono, assieme al mio amico Eisenstein, e tutti e due disegnammo scene e costumi per il loro spettacolo « Le buone intenzioni per il cavallo », titolo che riprendeva un verso famoso di Vladimir Maiakovski. Lo spettacolo era allestito per il veglione di fine d'anno alla Casa della stampa: Foregger e Mass — i quali intendevano applicare la Commedia dell'arte al teatro contemporaneo — fecero del loro spettacolo una sorta di parodia del music-hall e delle riviste di fine d'anno. Vi erano brani di French can-can, frammenti di Rag-time band, un'orchestra jazz, una cantante che eseguiva « Mon homme » imitando Mistinguett. Nella primavera del 1922 Eisenstein accompagnò Mass e Foregger a Pietrogrado, per presentare il loro spettacolo. Nella stessa città Kosintzev, Trauberg e io avevamo proprio allora fondato la F.E.K.S. (Fabbrica dell'attore eccentrico); Eisenstein venne ad aggiungersi al nostro piccolo gruppo di avanguardia e assisté al nostro primo spettacolo, un adattamento molto libero del « Matrimonio24 di Gogol, realizzato da Kosintzev e Trauberg. Mentre essi si dedicavano all'allestimento di questa rappresentazione (che non ebbe repliche) Eisenstein e io lavorammo a una pantomima, « La giarrettiera di Colombina », destinata a Foregger. Il titolo conteneva un riferimento a « La sciarpa di Colombina », pantomima classica dell'italiano Donani, che era stata messa in scena verso il 1910 da Tairov e poi nel 1913 da Meyerhold. A quest'ultimo noi dedicammo il nostro spettacolo, in questi termini: « Al maestro della sciarpa, gli apprendisti della giarrettiera ». Il nostro Pierrot era stato « urbanizzato » e reso contemporaneo; Colombina era un'aspirante attrice e Arlecchino un banchiere antipatico. Al primo atto, in una scenografia verticale di alte facciate con pubblicità luminosa, il povero artista Pierrot appariva come una specie di Cristo alla Debureau. Al secondo atto, per il Ballo da Arlecchino, ci eravamo ispirati ai bozzetti di Picasso per « Parade ». Trasformammo degli uomini in esseri meccanici per mostrare un mondo inumano. Arlecchino doveva eseguire un numero su una corda tesa.

Il nostro divertimento principale, a Pietrogrado, era l'« attrazione » nell'antico Luna-Park: così si chiamava lo « scenic-railway ». Ne parlavamo continuamente; e chi sa che non sia stato di là che ad Eisenstein venne l'idea di chiamare *attrazione* uno degli elementi delle sue prime ricerche... Il ricorso alle attrazioni del Music-hall

era d'altronde uno dei principi base per il FEKS. Eisenstein si considerò ben presto uno dei nostri e quando il nostro gruppo si separò, all'inizio dell'autunno di quello stesso anno, vi fu tra noi come una ripartizione di compiti: Kosintzev e Trauberg rimasero a Leningrado, affidando a Eisenstein e a me la missione di prapagandare e far trionfare il FEKS a Mosca. « La giarrettiera di Colombina » non fu mai realizzata da Foregger, il cui teatro non era più molto in voga. Mentre io continuavo a lavorare per lui, Eisenstein divenne l'assistente di Meyerhold per « La morte di Tarelkin », e preparò per lui « Casa cuorinfranto ». Per questa commedia di G. B. Shaw egli ideò una messinscena eccentrica, con salti mortali e acrobazie, che non fu mai realizzata. In primavera, fu chiamato come regista al primo teatro del Proletkult.

Eisenstein al Teatro del Proletkult

Gregori Alexandrov. — Dopo la guerra civile, all'età di diciotto anni, avevo fondato in Siberia una compagnia acrobatica e futurista, che dava spettacoli a mezza strada fra il circo e il teatro. Desideroso di perfezionarmi, partecipai nel 1923 a un concorso per la ammissione al Teatro Proletkult. Vi erano seicento candidati; io fui tra i dodici ammessi. In quel periodo al primo Teatro Proletkult continuavano le repliche del « Messicano », tratto dal romanzo di Jack London, di cui Eisenstein era stato in un primo tempo lo scenografo e adesso era divenuto l'effettivo regista. Egli mi affidò inizialmente una particina di giornalista americano, e ben presto uno dei ruoli principali. Lo spettacolo terminava con un combattimento di boxe che vedeva un rivoluzionario messicano combattere contro un americano, campione professionista. Nel romanzo di Jack London il messicano trionfava, e guadagnava anche un bel gruzzolo per la causa della rivoluzione. Eistenstein teneva a che questo combattimento fosse assolutamente reale. A tal fine eccitava i due contendenti: Mormonenko (era questo allora il mio nome d'arte) e Pyriev, il futuro regista. Ci battevamo sul serio, con tutto il cuore; e a seconda delle serate, lo svolgimento era diverso: talvolta il « messicano » Pyriev trionfava, altre volte la vittoria andava all' « americano » Alexandrov. Dell'autentico Eisenstein...

La sua prima regia al primo teatro del Proletkult fu, com'è noto, un « montaggio eccentrico » di attrazioni, ispirato dal tema di un lavoro di Ostrowski: « In ogni uomo saggio un po' di semplicità ». Andò in scena al principio del 1923 e, come tutti sanno, vi era inserito un cortometraggio cinematografico: *Diario di Glumov*. Più che una parodia dei cinegiornali di attualità, si trattava di una parodia dei film poliziesco-acrobatici tedeschi di Harry Piel. In questo filmetto io sostenevo il ruolo di Gloumat: portavo un cappello a cilindro, una cappa, una maschera nera... ma, soprattutto, saltavo dal primo piano di un edificio su di un'automobile, che subito si metteva in marcia. Una delle grandi attrazioni dello spettacolo era il momento in cui io attraversavo la sala su una corda tesa. Quando aveva inizio questo numero Eisenstein andava a rifugiarsi nel sottopalco, e non ne sortiva fuori prima che gli applausi del pubblico non lo assicurassero che tutto era andato bene. La rappresentazione di « In ogni uomo saggio » non avveniva in un vero teatro, ma nel grande salone dell'ex Hotêl Morozov. Oggi questo immobile è diventato la « Casa dell'amicizia », creata dal VOKS (Associazione per le relazioni culturali con l'estero). Mi capita talvolta di assidermi alla tribuna, in qualità di presidente dell'Associazione Italia-URSS. E in queste circostanze solenni, riguardando la decorazione neoclassica che, dal 1923, non è cambiata per niente, penso alla nostra giovinezza e debbo faticare non poco a trattenere uno scoppio di riso...

Noi ci battevamo tutti per la soppressione dei Teatri tradizionali. E ci prendevano sul serio! Mi ricordo di una conversazione con il Commissario del popolo all'Educazione, Lunacharsky, in cui egli quasi scongiurò Eisenstein a non costringerlo a chiudere il teatro Maly. D'altronde, come saprete, fin dal 1920 Lenin aveva condannato le teorie estremiste del « Proletkult » e coloro i quali volevano fare tabula rasa della cultura mondiale per creare una cultura proletaria del tutto svincolata da ogni precedente.

MAXIM STRAUCH. — L'ultima regia teatrale di S. M. Eisenstein fu « La maschera a gas », un lavoro di Sergei Tretiakov. Ne erano protagonisti i lavoratori dell'industria chimica, uccisi dai gas tossici. Per l'occasione Eisenstein abbandonò l'ex Hotêl Morozov e allestì lo spettacolo in una officina di Mosca. Applicava in tal modo una delle sue teorie: il teatro deve diventare la vita stessa. « La maschera a gas » fu un fiasco completo. Ma io ricorderò sempre il pomeriggio

precedente la « prima », quando, avendo bisogno di fotografie per la stampa, Eisenstein, che per la prima volta faceva un lavoro del genere, dimentico di star facendo delle foto fisse, si mise a « fare del cinema », cercando gli angoli, le inquadrature, la composizione delle immagini... In una messa in scena teatrale egli già tendeva a realizzare inquadrature e a montarle fra loro. Il cinema lo interessava adesso più che nel 1922-23: per noi era stata una rivelazione l'arrivo sugli schermi sovietici di numerosi film stranieri, particolarmente americani e tedeschi, come i film di Mary Pickford, *Giglio infranto, Il sepolcro indiano, Il dottor Mabuse.*

Esther Choub (1). — Fin dall'epoca del « Proletkult » Eisenstein venne spesso a trovarmi in sala di montaggio. Andava a vedere in proiezione delle attualità relative alle rivoluzioni di ottobre e di febbraio; quei documenti ci provocarono una profonda impressione. In seguito, io realizzai il documentario *La caduta dei Romanov,* con quel materiale, che senza dubbio influenzò Eisenstein quando dové ricostruire in *Ottobre* gli avvenimenti di Pietrogrado. In quell'epoca i film a episodi erano sempre preceduti da un riassunto degli episodi precedenti, composto di brevi frammenti. Io, che avevo l'incarico di rimontare quei film, eliminavo molte immagini da quei frammenti e li mettevo da parte. Poiché nel mio appartamento avevo una moviola e una macchina da proiezione, ci divertivano con Eisenstein a montare in maniera fantastica questi « scarti », ottenendo dei film completamente nuovi. Un tale divertimento — del quale avevamo sottratto a Kuleshov il principio informatore — ci fu estremamente proficuo. In seguito Eisenstein rimontò assieme a me un film tedesco poliziesco-avventuroso, in cui c'erano speculatori di borsa, « tricheurs », « cocottes » e aristocratici. Si trattava del *Dottor Mabuse* di Fritz Lang. Dovemmo più volte ricominciare da capo il nostro lavoro, ridurre i due episodi in uno solo, poi ancora ridurre questo riassunto: realizzammo un nuovo montaggio, una nuova sceneggiatura e nuovi sottotitoli. Persino il titolo finì per scomparire, e *Il dottor Mabuse* divenne *Il putridume dorato.* (2)

---

(1) Le cattive condizioni di salute hanno impedito a Esther Choub di ricevermi. Dò qui un riassunto delle righe da lei dedicate agli esordii cinematografici di Eisenstein nel libro « Primo piano », pubblicato a Mosca al principio del 1959.

(2) Dopo questo lavoro fatto con Eisenstein, Esther Choub ebbe la delusione di non esser chiamata nella « troupe » di *Sciopero,* per qualche tempo si mise a lavorare con Dziga Vertov.

Quando *Sciopero* fu presentato al pubblico, alcuni pretesero che le sue sequenze migliori fossero dovute all'influenza di Dziga Vertov. Il verdetto di quest'ultimo sul film fu il seguente: « Noi riteniamo *Sciopero* una esperienza innestata su talune contrazioni del " Cineocchio " trasferite nella realizzazione cinematografica. Sono vicini al " Cineocchio ": la costruzione del montaggio, la scelta delle immagini filmate, la costruzione delle didascalie. Sono lontani dal "Cineocchio": gli attori, tutto l'elemento circo-teatro e tutta la regia cinematografica. Firmato: Per " Cineocchio " e per ordine, Dziga Vertov ».

Alexandrov. — Sì, Dziga Vertov ha avuto una grande influenza sugl'inizi di Eisenstein, soprattutto nella maniera in cui egli ha considerato i sottotitoli non come un'aggiunta, ma come un elemento del montaggio.

Pera Attasheva. — ... Eisenstein può essere stato influenzato da Dziga Vertov, ma si opponeva a lui su numerosi punti. Egli amava ripetere: « Io non faccio del cinema-occhio, ma del cinema-pugno », vale a dire io non faccio dei film documentari, visti da un impassibile occhio di vetro, io sferro dei pugni nello stomaco dello spettatore.

Alexandrov. — Il « Proletkult » non voleva limitare al teatro la sua attività, e decise di impostare tutta una serie di film dedicati alla storia del movimento operaio russo. Pletniev, dirigente del Proletkult, scrisse insieme a Eisenstein un soggetto che abbracciava venti anni di storia e che doveva chiamarsi « Verso la dittatura » (del proletariato). Pletinov era stato egli stesso un operaio rivoluzionario, e questo sarebbe stato il primo film sovietico dedicato a un simile argomento. Per la produzione, il Proletkult si associò al primo stabilimento del Gaskino, diretto da Boris Mikin. Fu quest'ultimo che fece conoscere Tissé ad Eisenstein. Lo « studio » del primo stabilimento aveva un organico di non più di 27 persone, operai e tecnici, direttore compreso... Così cominciava, in tutta modestia, il cinema sovietico nel 1924.

Io fui assistente alla regia in *Sciopero*, e vi sostenni altresì la parte di un caposquadra reazionario. *Sciopero* fu un film rivoluzionario, privo com'era di intreccio amoroso, di « suspence » poliziesco, senza altri eroi che la folla, vista come un personaggio collettivo.

Ebbe un successo enorme. I giovani attori del « Proletkult » vi avevano sostenuto alcune parti, ma essi apparivano assai diversi dagli attori professionisti dei film dell'epoca. Nelle intenzioni di Eisenstein, *Sciopero* doveva essere il primo film di un ciclo dedicato alla Rivoluzione russa. Egli dovette senza dubbio modificare più volte i suoi progetti, in conseguenza delle mutate circostanze, ma si può considerare il *Potemkin* come la seconda parte di tale ciclo, *Ottobre* la terza, *La linea generale* la quarta.

La corazzata Potemkin

ALEXANDROV. — Inizialmente il film s'intitolava *1905* e avrebbe dovuto descrivere tutti gli avvenimenti rivoluzionari di quell'anno. Eisenstein scrisse il soggetto in collaborazione con Agadjanovna Choutko, una vecchia rivoluzionaria, attiva militante del partito bolscevico fin dalla clandestinità, la quale aveva vissuto quegli avvenimenti... Cominciammo a girare a Leningrado, nell'estate del 1925: bisognava a tutti costi aver terminato il lavoro entro il 31 dicembre. Ora, alla fine dell'estate Agadjanovna non aveva ancora messo a punto la sceneggiatura; il tempo incalzava. Poiché il clima a Leningrado era pessimo, su consiglio del direttore degli stabilimenti cinematografici di quella città, Kapinchiusky, ci trasferimmo a Odessa. Qui Eisenstein decise di limitare il film alla rivolta del Potemkin, che fino allora era stato un semplice episodio, trattato in tre pagine e quaranta inquadrature, in un soggetto-fiume che era impossibile realizzare, specialmente nel breve lasso di tempo che ci era stato imposto. Scendemmo all'Hôtel de Londres, dove Eisenstein scrisse una piccola sceneggiatura. Incontrammo numerosi testimoni degli avvenimenti del 1905 e, nel corso delle riprese molte cose furono improvvisate.

MAXIM STRAUCH. — Eravamo in cinque, provenienti dal « Proletkult », che formavamo lo stato maggiore di Eistenstein: Alexandrov, Letchin, Gomarov, Antonov e Strauch. Ci chiamavano « i cinque di ferro ». A ciascuno di noi era stato assegnato un settore ben definito: io ero incaricato di trovare tra la folla dei personaggi caratteristici, seguendo il metodo « tipi e non attori ». Per mostrare un avvenimento storico sulla scena o sullo schermo vi sono due diffe-

renti metodi. Il primo — impiegato per esempio da Massimo Gorki in « Igor Boulichov » — consiste nel mostrare l'influenza di questi avvenimenti su un gruppo di personaggi, i quali dovranno evidentemente essere interpretati da attori. Per il *Potemkin* Eisenstein adottò il procedimento opposto: volle mostrare l'avvenimento in se stesso, e ogni volto mostrato o intravisto doveva apparire come una sua componente caratteristica. Poiché ogni tipo veniva mostrato per un breve istante, il suo aspetto doveva essere espressivo al massimo: il suo viso doveva essere in certo modo una filosofia, una concezione del mondo. Dovemmo quindi faticare non poco per scoprire in mezzo alla popolazione di Odessa i personaggi di cui avevamo bisogno. Eisenstein aveva una gran paura che il film non fosse pronto per la data stabilita: passava il suo tempo a provare e a respingere quel che aveva provato. Era avido di tutto; esauriva tutto. La scalinata di Odessa, per esempio, fu da lui talmente sfruttata in tutte le maniere, che dopo di lui nessuno ha potuto realizzarvi niente altro. Grazie a lui anche la macchina da presa si animava. La sua perfetta intesa con Tissé era dovuta al fatto che egli si era formato soprattutto sulle « attualità ». Già entrambi avevano portato la rivoluzione nel « primo stabilimento ». In questo teatro di posa, prima di *Sciopero* si realizzavano intere scene con una sola inquadratura, secondo i vecchi metodi. Dopo Eisenstein, tutti cominciarono a usare i diversi angoli di ripresa, il montaggio, le inquadrature « a piombo », i movimenti di macchina, eccetera.

ALEXANDROV. — Il montaggio del *Potemkin* non era ancora terminato, quando Eisenstein fu chiamato al Cremlino dal Presidente dell'U.R.S.S., Mikael Kalinin, che voleva discutere con lui del film. Sergei portò con sé i primi rulli del *Potemkin,* mentre noi continuavamo a girare senza di lui, seguendo le sue indicazioni. Poi mi chiese di raggiungerlo a Mosca; insieme andammo a trovare il generale Frounzé, comandante in capo dell'Armata Rossa, perché mettesse a nostra disposizione l'intera flotta del Mar Nero, poiché la sceneggiatura prevedeva il suo incontro con la corazzata Potemkin, alla quale le navi da guerra dovevano rendere gli onori con colpi a salve. L'autorizzazione fu ottenuta con gran fatica. La flotta lasciò la sua residenza invernale e mosse incontro alla corazzata, sulla quale ci trovavamo noi; Tissé aveva installato la macchina da presa sulla torretta. Mentre le navi si trovavano ancora a una certa distanza, al-

cuni ufficiali ci raggiunsero sulla torretta. « Come farete — chiesero ad Eisenstein — per far esplodere le salve tutte assieme? » — « Oh, molto semplicemente: tirerò fuori il fazzoletto e lo agiterò tre volte ». Aveva unito il gesto alla frase, non supponendo che i suoi movimenti potessero essere osservati dalle unità navali. Prima che avesse riposto il fazzoletto, una salva formidabile risuonò. Tissé, colto alla sprovvista, non aveva potuto far azionare la macchina; e, d'altronde, le navi erano ancora troppo lontane... Non osammo chiedere di rinnovare le salve; ed è per questo che l'episodio, previsto dalla sceneggiatura, non figura nel film...

Il *Potemkin* fu montato in dodici giorni, durante i quali Eisenstein non lasciò mai il laboratorio di montaggio. Era assistito da una aiuto-montatrice, alla quale regalò una foto-ricordo con la dedica: « In memoria di tante notti trascorse insieme ». Sei mesi dopo, il successo del *Potemkin* aveva reso celebre Eisenstein. E la montatrice, che era incinta, gli intentò una causa per riconoscimento di paternità, adducendo come « prova » la fotografia con la dedica... La causa peraltro si esaurì con un'archiviazione. Il *Potemkin* doveva essere presentato solennemente al Teatro Bolshoi in occasione dell'anniversario del 1905. Trascorremmo gli ultimi giorni in stabilimento, assieme a Sergei Tretiakov il quale collaborava alla redazione delle didascalie (su uno schema del poeta G. S. Asseev). La sera dello spettacolo il lavoro non era ancora completamente terminato. Io facevo la spola in motocicletta tra il Bolshoi e lo stabilimento, portando le bobine man mano che erano pronte. La proiezione aveva già avuto inizio quando il montaggio dell'ultima bobina fu finalmente terminato. Eisenstein prese posto dietro di me sulla moto, con la « pizza » sotto il braccio. Nella Piazza Rossa avemmo una « panne »; abbandonammo la moto e percorremmo a piedi, di corsa, il mezzo chilometro che ci separava dal Bolshoi. Fummo salvati dagli intervalli: in quell'epoca si usava accendere la luce in sala alla fine di ogni bobina. L'ultimo intervallo durò venti minuti... La prima proiezione del *Potemkin* terminò con un'apoteosi. Gli stessi professori di orchestra, diretti da Feyer, applaudivano battendo gli archetti sui violini, e non cessavano di acclamare il film. Eisenstein si era ben guardato dall'entrare in sala durante la proiezione. Fu trovato in un corridoio, e costretto a salire sul palcoscenico per salutare, assieme a Tissé e ai « cinque di ferro ». Grande sensazione aveva prodotto la bandiera rossa: poiché con la pellicola dell'epoca il rosso risultava nero,

avevamo dovuto impiegare un drappo bianco, e poi, in sala di montaggio, Eisenstein, Tissé ed io l'avevamo dipinto direttamente con un pennellino. Cento otto fotogrammi: non ho dimenticato questa cifra, perché il lavoro era stato lungo e minuzioso. Il successo presso il pubblico sovietico fu subito considerevole. Le facciate dei cinematografi erano state decorate con una corazzata in rilievo, di tela e cartone. Le fabbriche e gli stabilimenti mandavano delegazioni, che arrivavano con la banda in testa. Quando a Eisenstein, si era divertito come un matto a far abbigliare le maschere da ammiragli zaristi, con uniformi gonfie di fregi e decorazioni tipo « ammiraglio svizzero ». Fra gli spettatori più entusiasti si trovava uno spagnuolo che avevamo conosciuto all'Hôtel de Londres a Odessa. Egli venne a trovare Eisenstein e gli chiese di importare nel suo paese una copia del *Potemkin,* cosa che Eisenstein riuscì a ottenere dalla Goskino. Ritrovammo questo spagnuolo cinque anni dopo, in Messico. Si chiamava Alvares del Vago, ed era ambasciatore di Spagna nel Messico: ci aiutò moltissimo nella realizzazione di *Que viva Mexico.* Ricorderete forse che egli divenne in seguito ministro degli esteri del governo repubblicano, durante la guerra civile.

Pera Attasheva. — Si è spesso ripetuto all'estero che il *Potemkin* ottenne riconoscimenti in URSS solo dopo i trionfi di Berlino e di New York. Niente di più falso. La prova che si fosse apprezzato il film ancora prima della sua presentazione, sta nel fatto che esso venne scelto, fra altri cinque o sei anch'essi prodotti per il XX anniversario del 1905, per essere proiettato, da solo, in uno spettacolo solenne al Teatro Bolshoi. E' vero tuttavia che i successi conseguiti all'estero provocarono una seconda ondata di entusiasmo. In quell'epoca io lavoravo alla rivista « Lo schermo sovietico » e sfogliavo per il redattore capo la stampa cinematografica straniera. Misi assieme un grosso fascicolo con i ritagli di stampa riguardanti il *Potemkin.* Un giorno il mio superiore mi fece venire nel suo ufficio, con questo fascicolo, per mostrare i ritagli ad Eisenstein e Alexandrov. Conoscevo già Eisenstein. Ma non lo amavo affatto. In modo particolare, non mi garbavano i suoi modi da clown arrabbiato, le sue battute grevi e la sua voce, capace di assumere a volontà i toni più diversi. Dapprima rifiutai di consegnare ad Eisenstein il « dossier »; poi, visto che ogni tanto veniva in redazione per leggere i nuovi ritagli, finii per prestarglielo, facendomi promettere che l'avreb-

be riconsegnato entro tre giorni. Invece ebbi una telefonata di Alexandrov, il quale mi diceva che Eisenstein si trovava a letto, malato, e sarebbe stato lieto di leggere i nuovi ritagli. Mi recai al viale Chistye Proudy; bussai alla porta, entrai in un vasto ambiente, tutto in disordine, con libri sparsi dappertutto. Con lui era Alexandrov: stavano lavorando alla sceneggiatura di *Ottobre*. Ma Eisenstein non abbandonava un gran letto americano. Era davvero molto malato. Gli preparai del tè, gli portai delle arance e del cioccolato. Finii per fargli da infermiera finché non fu ristabilito, e in tal modo cominciò a nascere la nostra amicizia... Appena mi aveva visto entrare nella camera, mi aveva accolta con un vecchio gioco di parole sul mio nome, che già mi aveva rifilato due o tre anni prima, all'epoca del nostro primo incontro, presso amici comuni...

Ottobre

GREGORI ALEXANDROV. — Dopo il *Potemkin* scrivemmo la sceneggiatura di *La linea generale,* di cui iniziammo anche le riprese. Quale era l'apporto rispettivo di ciascuno di noi? Difficile dirlo. Noi discutevamo molto, e se talune pagine appaiono scritte di mio pugno non vuol dire che io ne fossi l'autore: spesso scrivevo sotto dettatura. La realizzazione della *Linea generale* subì una interruzione, perché il governo sovietico chiese ad Eisenstein di fare un film che celebrasse il decimo anniversario della Rivoluzione di Ottobre. La prima idea del regista fu di comporre un grande affresco, dalle origini del marxismo alla fondazione e allo sviluppo dello stato sovietico. Come sempre egli conservò, di un troppo vasto soggetto, solo un frammento: l'episodio della Rivoluzione di Ottobre. Compito difficile, in un'epoca in cui i protagonisti di quegli avvenimenti erano quasi tutti ancora vivi. Bisognava mostrare Lenin, tre anni appena dopo la morte, quando i suoi amici, i collaboratori più stretti, il grosso pubblico avevano di lui un ricordo ancora diretto. Scoprimmo un non-attore che gli somigliava prodigiosamente: un meccanico di Novo Rossisk, padre di un nostro collaboratore. Si chiamava Nikandrov, ed era semi-analfabeta.

PERA ATTASHEVA. — Kroupskaia, moglie e collaboratrice di Lenin, non apprezzò molto quell'interpretazione, ritenendo che l'attore

si fosse limitato a dei movimenti esteriori e futili, senza rendere l' « uomo » Lenin. Tuttavia ella apprezzò il film nel suo insieme, e dichiarò che con esso nasceva una nuova forma di arte sovietica. Per il soggetto Eisenstein e Alexandrov ebbero la collaborazione e la consulenza di Podvoisky, un rivoluzionario che aveva partecipato ai fatti di Ottobre e che mise Eisenstein in contatto con molte persone le quali avevano vissuto quelle storiche giornate. Oltre a fornire un abbondante documentario, molti di loro furono utilizzati nel film come attori o figuranti. Eisenstein non impiegò alcun attore professionista, eccettuato il solo Boris Slivanov — allora giovane esordiente al Teatro d'arte Stanislavsky — il quale impersonò Teretchenko, ministro di Kerensky. Quanto a me, Sergei mi propose una parte di donna-soldato, ma io rifiutai.

MAXIM STRAUCH. — Per *Ottobre* e *La linea generale,* che — a differenza del *Potemkin* — non si avvalevano di attori professionisti, io fui incaricato particolarmente della scelta dei tipi. Per assolvere tale compito dovetti battere le strade, i ritrovi, gli asili notturni (vi era ancora disoccupazione in Russia), atteggiandomi di volta in volta in maniera diversa, a seconda degli ambienti nei quali capitavo. Per entrare in rapporto con i disoccupati mi vestivo di vecchi abiti, mi presentavo con la barba lunga e adottavo un linguaggio particolare per abbordare, parlare, parlamentare, convincere. I dignitari e i membri del governo Kerensky li andai a cercare tra gl'impiegati e i funzionari, presentandomi a loro con l'abbigliamento e il linguaggio di un piccolo-borghese facoltoso e colto. Non sempre era facile convincere le persone a diventare « attori ». Quando accettavano, li facevo fotografare da un assistente e annotavo indirizzo, professione, ecc. Finimmo col mettere insieme un grosso album illustrato, le cui pagine, abbondantemente annotate da Eisenstein, sono conservate negli archivi dello Tzigali. Sulla base delle nostre schede Eisenstein operava una prima scelta: convocava le persone segnalate e fra esse cercava puntigliosamente i suoi *tipi,* alla stessa maniera nella quale il pittore Sourikov (1848-1916) cercava in mezzo alla folla i modelli per le sue grandi composizioni storiche o contemporanee. Talvolta un viso lo entusiasmava, ma la barba gli dava fastidio. Chiedeva al suo attore di tagliarsela; e quello magari rifiutava di mettersi nelle mani del barbiere prima di aver parlato con la moglie... Eisenstein, che adorava il teatro ma non lo ammetteva sullo schermo, era un formi-

dabile direttore di attori (o di non attori): il suo genio trovava sempre una soluzione, anche per modificare il colore di una capigliatura. Gli piaceva talvolta affidare piccoli ruoli ai suoi collaboratori: Tissé figurò come soldato tedesco in *Ottobre;* io ebbi la parte di... una dattilografa in *Le linea generale.*

PERA ATTASHEVA. — *Ottobre* fu presentato in Inghilterra col titolo *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* (3). Eisenstein amava ed ammirava il libro di John Reed: esso fu anzi una delle fonti alle quali attinse, assieme alle centinaia di memorie o di studi storici di cui si servì per preparare il copione del film. Ma questo tuttavia non era affatto una trasposizione cinematografica dei « Dieci giorni ». A cose fatte egli criticò taluni episodi, come la sequenza delle eleganti dame che si accaniscono, nel giugno 1917, contro i bolscevichi vinti. L'episodio gli era stato suggerito dal ricordo delle belle dame parigine che, negli ultimi giorni del maggio 1871, conficcarono le punte dei loro ombrellini negli occhi dei Comunardi. Ma l'episodio, a giudizio di Eisenstein, non si intonava al quadro della Rivoluzione russa. Per *Ottobre,* egli ottenne dal governo eccezionali poteri, e per molte settimane fu praticamente, assieme ai suoi collaboratori, padrone del Palazzo d'Inverno. Una parte delle costruzioni, in fase di restauro, erano coperte da impalcature. Eisenstein le fece smontare. Una difficoltà era quella di riempire i grandi spazi, le vaste prospettive monumentali di Pietrogrado.

GREGORI ALEXANDRÖV. — Per le scene di massa — il fuoco di fucileria sulla Prospettiva Nevsky, l'assalto al Palazzo d'Inverno, eccetera — avemmo a disposizione un numero enorme di figuranti: fino a undicimila operai e soldati per volta. Per l'assalto, le armi furono fornite dall'esercito. La scena si svolgeva di notte: ci occorreva una forte illuminazione, ma nel 1927 l'energia elettrica a Leningrado era molto scarsa. Si dovettero lasciare al buio per molte notti quasi tutti i quartieri della città per poter fornirci la luce occorrente. La parte del Capo di Stato Maggiore rivoluzionario durante l'insurrezione fu af-

(3) In questa versione (la sola conosciuta anche in Francia fino alla fine del 1959) un montaggio arbitrario rese poco comprensibile il soggetto. Avendo visto ora la versione sovietica originale, che è di una assoluta chiarezza, desidero rettificare l'erroneo giudizio che appare a pag. 177 della mia « Histoire du cinéma mondial »: « La vicenda (di *Ottobre*) restava difficile da seguire anche per chi conoscesse bene gli avvenimenti che venivano rievocati ».

fidata a Pudvoisky, nostro consulente storico, il quale aveva sostenuto la medesima responsabilità nel novembre del '17. E molti di coloro che figuravano nel film avevano contribuito, sotto i suoi ordini, alla reale conquista del Palazzo d'Inverno. Debbo anzi aggiungere che alcuni di loro avevano già replicato quell'avvenimento nel 1920 e negli anni successivi, per le « pantomime di massa » allestite a Pietrogrado, la cui influenza non fu del tutto estranea a *Ottobre.* (4)

PERA ATTASHEVÀ. — Ma no, non si venga a parlare di « montaggio nelle attrazioni » in *Ottobre.* Non ve n'è di più che nel *Potemkin.* O, più tardi, che in *La linea generale.* Eisenstein passava il tempo a elaborare nuove teorie. Nel 1928 preconizzava il « montaggio intellettuale », come testimoniano gli articoli da lui pubblicati in quell'epoca. (5) Eisenstein lo applicò nella famosa sequenza in cui Kerensky sale per un ampio scalone, e resta sempre ai medesimi gradini mentre didascalie enumeranti tutte le sue cariche e dignità si alternano ad oggetti di vario genere: il pavone cesellato, per esempio, è un simbolo del suo orgoglio, mentre egli s'immagina di salire sempre più in alto, e in realtà non avanza di un solo gradino. A questo proposito, io non sopporto di vedere un film di Eisenstein privato delle didascalie. Le parole stampate — in caratteri di diverso tipo e grandezza — sono un elemento plastico e significativo del montaggio. Quando vengono soppresse, il ritmo sparisce. Il montaggio delle statue degli Dei è un altro esempio di « montaggio intellettuale », che va inteso come un « cinema di compren-

---

(4) Non saprei abbastanza raccomandare di riferirsi, per le pantomime di massa, alla « Storia del teatro russo » di Nicola Evreinov. L'autore, il quale dirigeva il 7 novembre 1921, a Pietrogrado, « La presa del Palazzo d'Inverno », fornisce su questo spettacolo e sulle altre pantomime di massa particolari del più grande interesse. Alla colossale ricostruzione parteciparono ottomila attori, organizzati in gruppi di dieci formanti unità specializzate (operai, rivoluzionari, soldati, partigiani di Kerensky, ecc.). Il copione era frammentato in episodi — paragonabili alle sequenze di un film — e veniva chiamato « partitura ». L'azione si svolgeva tutt'intorno agli spettatori, e la messinscena — di Evreinov, Kugel, Petrov e Annenkov — anticipava quel che potrebbe essere un giorno l'allestimento per uno spettacolo in « Circorama », in cui gli spettatori fossero circondati da ogni parte da proiezioni su schermo circolare.

(5) L'articolo a cui si allude va probabilmente identificato in « *Nostro Ottobre* sotto gli aspetti del " recitato " e del " non recitato " (*Nach Oktiabr po po tou storonou Igrovoi i Neigrovoï*), apparso nel settimanale « Kino » del 13 e 20 marzo 1928, e che non mi risulta sia mai stato tradotto nei paesi occidentali. In esso Eisenstein analizza il *Potemkin,* la teoria del montaggio delle attrazioni e per la prima volta affaccia la teoria del « cinema intellettuale ». (Attingo questi dati alla bibliografia compilata da Jureniev per la raccolta su S. M. Eisenstein in « Izbrannye stat'i » (Scritti scelti), Mosca 1956).

sione » (o di metafora?), non solo in senso visivo ma anche intellettuale. La sequenza significa (fra l'altro): « Ogni popolo ha il suo Dio e molti modi di vederlo e comprenderlo. Chi è Dio? Una Vergine barocca, un budda, una maschera indonesiana, un idolo negro o eschimese, eccetera... ». (6) In base appunto al metodo del « montaggio intellettuale » Eisenstein progettava, intorno al 1928, di realizzare un adattamento del « Capitale » di Karl Marx.

GREGORI ALEXANDROV. — Il « montaggio intellettuale » rinnegava il « montaggio delle attrazioni », però continuava a condurre talune ricerche nella medesima direzione. La sequenza degli Dei, o quella del pavone, interessanti in se stesse, erano comprensibili soprattutto per l'« Intellighensia ». Ma *Ottobre* voleva rivolgersi alle grandi masse, e le persone semplici non capirono queste ricerche, il loro significato e la loro ragion d'essere.

PERA ATTASHEVA. — Diverso, nella forma e nello stile, dal *Potemkin,* il film fu troppo difficile per il gran pubblico, alla maggioranza del quale non piacque, perché non rispondeva a ciò che essi si attendevano da un film realizzato per il X anniversario, e rievocante i principali episodi della Rivoluzione. Eisenstein era un uomo onesto e fervido. Passava dalla teoria alla pratica e viceversa. Quando scopriva un nuovo metodo creativo ne parlava incessantemente, affermando che era l'unico possibile e valido; ne discuteva energicamente con amici e collaboratori. Fino al momento in cui gli veniva una nuova idea che lo induceva ad abbandonare la precedente e a discutere con il medesimo fervore.

GREGORI ALEXANDROV. — Per Eisenstein la cosa più importante era il montaggio: in certi momenti era portato anche a sopravalutarne l'importanza e a considerarlo come fine più che come mezzo. In *Ottobre* era giunto a pensare che l'inserzione in un « montaggio intellettuale » della statua di un dio fosse anche forma di *tipizzazione,* che essa consentisse di cambiare l'uomo in statua, di esprimere una

(6) In « Film Form » una serie di nove fotogrammi scomponenti il montaggio della sequenza degli Dei è definita « dinamizzazione intellettuale ». Per evitare di ridurre il pensiero di Eisenstein, negli anni che precedono il 1930, ai soli concetti di *montaggio intellettuale* e di *montaggio armonico,* vedi l'articolo « A dialectic appratcho » in « Film Form », pagg. 45-63, scritto nell'aprile 1929. In esso non si parla più di « montaggio delle attrazioni », e la sequenza finale di *Sciopero* vi è caratterizzata come una « dinamizzazione emozionale ».

idea non più soltanto tramite l'uomo. Secondo me, a ben riflettere, un oggetto può aiutare a esprimere l'uomo, ma non a sostituirlo. Durante tutto il periodo muto, Eisenstein utilizzò il disegno solo in funzione accessoria, nella fase preparatoria del film, per definire ad esempio le caratteristiche di un costume (che non era mai realizzato espressamente, ma veniva scelto nei magazzini o presso rigattieri). Egli trovava le sue idee nel copione, e per esprimerle cercava nella realtà uomini, sculture, paesaggio, architetture, ecc. Una volta scoperti questi elementi, cominciava non solo a filmarli, ma anche a orchestrarli. Numerose circostanze potevano modificare la sua concezione originaria. Se il cielo e le nuvole apparivano diversi da quello che aveva immaginato, e gli sembravano particolarmente riusciti, egli poteva rovesciare il progetto iniziale, e porre magari il paesaggio in primo piano a scapito del soggetto. Le sue teorie le deduceva quasi sempre da esperienze pratiche, durante le riprese o il montaggio.

Mettere insieme frammenti di film era per lui come giocare a bigliardo: una biglia colpisce un'altra per arrestarla, o per imprimerle una direzione divergente, o per rotolare insieme ad essa nello stesso senso, o per arrestarsi essa stessa mentre l'altra continua a correre. Così egli cercava soprattutto dei contrasti tra gli elementi del montaggio: una serie di primi piani di volti umani precedenti, ad esempio, dei campi lunghi mostranti il Palazzo d'Inverno, può determinare una rottura.

Gli amici di Maiakovski e Ottobre

Il film di Eisenstein non ottenne negli ambienti intellettuali accoglienza migliore di quella trovata presso il pubblico. La rivista di Maiakovski « Lef », che molto si aspettava da *Ottobre* e che durante le riprese aveva pubblicato molte fotografie, ospitò, dopo la prima proiezione del film, violenti attacchi, di cui riassumo qui, molto sinteticamente, gli argomenti principali (N. 4, aprile 1928): Ossip Brik (in seguito soggettista di *Tempeste sull'Asia*): « Eisenstein si è ritenuto un genio. Si trovava in una situazione difficile: lo avevano ricoperto di allori politici ed artistici, lo avevano esaltato come un regista geniale, di classe mondiale. Ma al tempo stesso avevano imbrigliato la sua iniziativa creatrice. In condizioni più normali egli avrebbe potuto, tranquillamente e senza chiasso, continuare nelle

sue esperienze seguendo nuovi metodi, con film capaci di suscitare grande interesse sia dal punto di vista artistico che da quello del metodo. Ma un regista di livello mondiale non poteva limitarsi a esperienze di modesta entità; doveva allargarle e portarle su scala universale: perciò il suo fallimento era tanto più clamoroso ». E Victor Sklovsy (scrittore, poeta, teorico, autore in quell'epoca di molti copioni cinematografici): « Si afferma di solito che non si deve considerare la Rivoluzione del 1905 un fallimento. E' in tal senso che si deve parlare del fallimento di *Ottobre*... Al di là delle sue invenzioni cinematografiche utilizzanti i parallelismi, Eisenstein nei suoi film intende creare un tempo cinematografico a parte, come ha ben sottolineato Pudovkin in un recente articolo. Su questa teoria egli ha basato l'episodio dei ponti levatoi. Ma Eisenstein ha talmente allentato i tempi che i ponti sembra che non debbano mai sollevarsi », eccetera...

La linea generale

Gregori Alexandrov. — *La linea generale* doveva essere in partenza il primo di una serie di film sulla Rivoluzione e sulla linea dei bolscevichi. Eisenstein lavorò alla sceneggiatura di questi diversi episodi prima d'intraprendere, nel 1926, la realizzazione del film, il cui soggetto riguardava i primi esperimenti di collettivizzazione agricola.

Pera Attasheva. — Il guaio fu che la realizzazione del film fu interrotta per più di un anno, a causa di *Ottobre*. Iniziato nel 1926, fu condotto a termine solo nel '29. In quattro anni la situazione delle campagne era molto cambiata, e così pure la linea politica: all'inizio delle riprese la collettivizzazione era appena in embrione, ma in seguito si era molto sviluppata. Quando il film fu presentato al pubblico, il soggetto era piuttosto invecchiato e sembrava anacronistico. Per tale motivo al film fu cambiato titolo, e divenne in U.R.S.S. *Il vecchio e il nuovo.*

Maxim Strauch. — Faticammo non poco a trovare la contadina che era un po' l'eroina del film, sostenendovi un ruolo di grande importanza. Marfa Lapkina fu scelta fortuitamente. Era confusa in mezzo alla folla delle comparse; appena Eisenstein ebbe scorto il suo volto gridò: « Ecco la donna che fa per noi ». Eisenstein sosteneva

in quell'epoca che gli attori di professione non erano in grado d'incarnare i nuovi caratteri creati dalla vita sovietica. Ma, nonostante il suo talento di regista, non riuscì a ottenere gran che da quella contadina: Marfa non era capace di interpretare scene veramente drammatiche, e gli spettatori la accettarono molto più con l'intelletto che col cuore, barando uno po'. Il che dimostra le limitate possibilità del sistema dei « tipi ».

Pera Attasheva. — Durante le riprese del film, che durarono a lungo, Marfa si era sposata, e a un certo momento si trovò incinta. Si mandò a chiamare un ostetrico, gli si disse: « Abbiatene cura, è una diva ». Quando ebbe visto il suo volto di contadina, il medico credette che ci si fosse burlati di lui. Finito il film la donna ebbe una paga, si comprò due macchine da cucire e se ne tornò nel suo villaggio a vivere come prima. Il film fu realizzato in massima parte nella regione di Penza, ma alcune scene furono girate altrove: quella finale dei trattori, ad esempio, in una pianura dell'Azerbadjan. La fattoria modello fu ricostruita all'aperto da Bourov, e non era affatto una vera fattoria; ciononostante, Eisenstein ricevette in seguito molte lettere in cui gli si chiedeva in quale Sovkoz si trovasse quel magnifico edificio...

Alexandrov. — La parte del pope fu sostenuta da un vero pope, quella del Kulak da un vero Kulak, eccetera... In quell'epoca Eisenstein riteneva ancora che il « tipo » non dovesse esser considerato un attore, ma un semplice elemento del montaggio. Ben presto avrebbe abbandonato questa teoria; ma per tutto il periodo muto restò fedele a questi principi: niente teatro di posa, o il meno possibile, niente attori, o almeno attori praticamente sconosciuti, eccetera...

Pera Attasheva. — Quando Eisenstein ebbe ultimato le riprese della *Linea generale* la sua teoria favorita era il « montaggio armonico », che ricercava tonalità diverse tra determinate sequenze (scure o bianche) ovvero tra le componenti delle sue immagini. In questa chiave va interpretata la sequenza della scrematrice. Essa comincia in chiaroscuro, poi vengono le dominanti bianche, il latte, la crema, i getti di latte che al termine della sequenza inondano lo schermo. Parimenti si sbaglierebbe a interpretare l'arrivo del toro e la monta della vacca come un « montaggio delle attrazioni ». Quando il toro corre le tonalità sono cupe; in seguito gli elementi bianchi predomi-

nano: certe tinte dapprima disperse si uniscono per formare un elemento nuovo con l'impiego dei più straordinari espedienti. Non vi è nulla di nuovo in ciascun elemento, ma il montaggio stesso è un elemento nuovo, che crea una nuova immagine. Inoltre possono intervenire elementi impreveduti: dopo la monta del toro l'idea della fecondità è espressa con delle immagini di vitelli. Qui non si tratta più di « montaggio armonico ».

Il finale di *La linea generale* è un omaggio a Chaplin, del quale riprende in forma parodistica il finale di *The Woman of Paris*: il trattorista e Marfa si incrociano così come facevano Adolphe Menjou e Edna Purviance in una scena allora famosa in URSS. Grande sviluppo fu dato alla sequenza della processione contro la siccità, perché in quell'epoca era ancora assai diffuso nelle campagne l'isterismo religioso. Ma è contrario al vero affermare — come qualcuno ha fatto — che Eisenstein fosse in qualche modo religioso. Indubbiamente lo interessava per esempio il problema dell'estasi come mezzo di espressione dell'uomo: studiando la psicologia dell'arte egli riteneva che la scultura e l'architettura gotica o barocca potessero, sotto apparenze religiose, dare una perfetta espressione dell'estasi. Filosoficamente parlando, Eisenstein fu per tutta la vita profondamente antireligioso. In ogni suo film si ritrova una diretta polemica contro Dio e la Chiesa, e tali convinzioni sono di frequente espresse anche nelle sue « Memorie » che saranno pubblicate prossimamente. In esse, per esempio, a proposito del viaggio compiuto in Francia nel 1929 con Jeanne e Léon Moussinac, egli parla di certe cartoline postali comprate a Mont Saint-Michel: in esse la stessa modella aveva posato per Santa Teresa de Lisieux e per una truccatissima ragazza abbracciata a un gagliardo marinaio. Nulla lo divertiva più che l'accostamento fra queste due forme di estasi.

Su Hollywood e sul Messico

ALEXANDROV. — Tutti conoscono gli ostacoli contro i quali dové urtare Eisenstein a Hollywood, lavorando con Ivor Montagu e me a diversi progetti. Aveva pensato a una satira della vita americana, *La casa di vetro,* che doveva mostrare la vita attraverso dei cristalli trasparenti. Vi si sarebbe visto un disoccupato nel suo meschino abituro mentre in un ascensore di vetro dei ricchi borghesi salgono ai

loro sontuosi appartamenti, di cui si sarebbe mostrata, per esempio, la cucina con la preparazione di ricchi pranzi. Ma i banchieri bocciarono questo progetto, così come respinsero quello di *Una tragedia americana* da Dreiser o quello di *L'oro,* poiché se è vero che San Francisco è costruita sulle terre dello scopritore della prima petita, è vero altresì che Sutter morì in miseria. Il pittore Diego Rivera ci propose allora di fare un film nel Messico. Aveva l'appoggio di un gruppo di progressisti messicani, ma i loro capitali erano insufficienti. Upton Sinclair, allora presidente dell'Associazione USA-URSS, si offrì di trovare il denaro, e agganciò come principale finanziatore l'industriale Gillette (quello delle lamette da barba), che era multimilionario ma si piccava di fare il socialista e aveva anche fàtto progettare una « città socialista »: una specie di alveare. Mentre giravamo nel Messico, Sinclair, che in quel tempo aspirava al Governatorato della California, cominciò a temere che le sue ambizioni politiche venissero frustrate da un film del quale passava per essere il committente (poiché Gillette aveva tenuto a restare nell'ombra). D'altra parte gli ambienti reazionari messicani non gradivano affatto che un film come *Que viva Mexico!* venisse condotto in porto. Come presidente della casa produttrice, Sinclair ci tagliò i finanziamenti e e pretese che mutassimo la linea direttrice dell'opera. Per un po' di tempo fummo sostenuti dal danaro dei progressisti messicani; ma i loro mezzi erano modesti, e a un certo momento la lavorazione fu interrotta.

Con una lettera rendemmo pubblica la rottura. Sinclair rispose accusando Eisenstein di trotzkismo: a Mosca nessuno credette a questa calunnia. Eisenstein, Tissé ed io tornammo a New York in un'automobile guidata da me. Facemmo sosta a Filadelfia, per vedere uno spettacolo con la scenografia di Diego Rivera e la musica di Stokowsky, che doveva curare il commento musicale di *Que viva Mexico!* Il musicista si accordò con noi per raggiungerci a Mosca appena il montaggio del film fosse terminato. La musica doveva avere una parte essenziale nel film. Il primo abbozzo del soggetto s'imperniava appunto sulle vicende di un'orchestra messicana che, costretta a sciogliersi sotto l' « ancien régime » per l'indifferenza del pubblico, si ricostituiva dopo la Rivoluzione — la quale aveva bisogno di canti e di musica — e partecipava a varii episodi storici.

Eisenstein contava anche di usare il dialogo in varii modi, per esempio facendo intervenire la voce dell'autore a fianco di quella degli

attori. Nell'episodio della *Soldadera* era previsto che l'autore domandasse « fuori campo » alla ragazza che seguiva l'esercito: « Dove vai? » . Ella doveva fermarsi, guardare in direzione della macchina da presa e rispondere: « Non lo so, ma io amo ». Questa scena non fu girata, ma la strada che intendevamo seguire fu resa nota, e taluni la ripresero a Hollywood. A New York dovemmo fermarci un bel po' in attesa che venissero espletate varie formalità, e Eisenstein ebbe il tempo di montare il documentario *Il piano quinquennale,* ricavato da una quarantina di documentari sovietici che si trovavano presso la filiale americana della Sovkino. A New York vedemmo tutto quello che di *Que viva Mexico!* era stato girato. La signora Rockefeller, che amava molto il Messico, assistette a una delle proiezioni e offrì dei capitali per condurre a termine il film. Ma prima era importante effettuare il montaggio del materiale già girato, e perciò Eisenstein e Tissé partirono per primi per Mosca, dove contavano d'iniziare il lavoro. Io rimasi a New York in retroguardia, per liquidare certe pendenze finanziarie e spedire i negativi. Non lasciai l'America prima di aver collocato le bobine del film in una grande e solida cassa, che spedii io stesso per nave, via Amburgo, destinazione Mosca. Ma purtroppo Sinclair si rimangiò gli accordi stipulati: qualche tempo dopo apprendemmo a Mosca che egli aveva telegraficamente bloccato ad Amburgo la cassa contenente 75 mila metri di negativo e l'aveva fatta rispedire a New York. Esigeva che tornassimo a Hollywood per terminare il film sotto la sua personale direzione... In tutta questa faccenda un ruolo poco pulito fu sostenuto da suo cognato: inviato nel Messico aveva scialacquato un bel po' di denaro in divertimenti, per poi riversare su Eisenstein la responsabilità di tali spese. Scrivemmo più volte a Sinclair per cercare di arrivare a un compromesso. Ma il romanziere si era ormai messo contro Eisenstein, contro le idee del soggetto, contro un film che disturbava la sua politica. Il suo comportamento fu deplorevole: poco dopo aver messo le mani sul materiale, se ne servì per far confezionare *Thunders over Mexiquo e Death Day* (*Kermesse funèbre*). In più, vendette delle scene di masse a produttori di varii film commerciali, soprattutto *Viva Villa* e *Kid from Spain* (United Artist, 1932), un film comico interpretato da Eddie Cantor (scene di corse di tori)...

Due o tre anni fa abbiamo progettato, con Tissé e Yutkevich, di montare *Que viva Mexico!* in omaggio a Eisenstein. Ma, non essen-

do in nostro possesso la materia prima — il negativo filmato — il nostro progetto non ha potuto essere realizzato...

* * *

Avevo in progetto altri incontri con Strauch, Pera Attasheva e Alexandrov per parlare di Eisenstein, della sua opera, delle sue ricerche e delle sue teorie negli anni successivi al 1930. Purtroppo me ne è mancato il tempo. Spero che il lettore mi scuserà se — per questa volta — ho limitato la mia inchiesta, e la pubblicazione di testimonianze inedite, al « periodo muto » del geniale regista.

Origine e influenze dell'Actors' Studio

di FILIPPO M. DE SANCTIS

Tra le altre considerazioni da premettere ad un esame dell'importanza e dei caratteri distintivi dell'Actors' Studio, la prima riguarda la ragione del rilievo del lavoro svolto dal gruppo di New York. Per giudicare nel loro giusto significato il valore ed il peso d'una simile esperienza, non bisogna limitarsi a parlare di recitazione. Se il paragone fosse ammissibile, sarebbe comodo affermare che il Metodo è stato negli Stati Uniti uno sprone vivificante della cultura nazionale tal quale — in Italia — il neorealismo. Ma sarebbe improprio discorrere in tali termini; la comparazione, tuttavia, offrendo l'occasione di differenziare, suggerisce una qualifica delle origini dell'uno e dell'altro. Mentre da noi il movimento neorealistico rispose ad un'esigenza immediata e non codificabile, i seguaci e gli importatori della lezione di Stanislavskij negli Stati Uniti si distinguono per la tenacia con la quale hanno operato, fin dagli anni intorno al 1930, per fondare un teatro — ed un cinema — americano, uno spettacolo d'idee. Sarà indispensabile ripercorrere le tappe di tale trentennale perseveranza; perdurerebbero, altrimenti, molti equivoci generati dal contenuto di alcuni film che non rispecchiano necessariamente l'intero senso d'una complessa e prolungata azione.

La recitazione, dunque, o, meglio, il « lavoro dell'attore » è potuto inusitatamente divenire matrice d'un impulso tutt'altro che limitato alla tecnica per manifestare il pensiero ed i moti dell'anima; si è verificato, infatti, che, nello scrutarsi, altre esigenze interiori sono venute alla luce, al di là del come esprimere la propria personalità, o un singolo personaggio. Non vorremmo usare termini eccessivamente sproporzionati, ma, per definire sinteticamente l'interessante processo,

diremmo che la maieutica del metodo ha portato alla luce un'aliquota considerevole della più vera ed autentica vita americana. Lo studio attraverso il Metodo ha condotto non solo alla rivelazione d'una realtà, ma, direttamente o indirettamente, per provocazione immediata o per influenza mediata, ha portato addirittura a maturazione opere che, forse, non sarebbero state concepite se gli autori non avessero avuto la certezza d'una pregnante rappresentazione delle proprie idee. Un caso limite, quello di « A Hatful of Rain »; « Michael Gazzo aveva presentato, insieme con gli attori Ben Gazzara e Anthony Franciosa, una scena nella quale veniva drammaticamente raffigurato l'incubo di tre tossicomani privati della loro dose giornaliera di eroina. Dopo la rappresentazione, un altro attore, Frank Corsaro, suggerì a Michael Gazzo di scrivere una intera commedia sull'argomento. Dopo tre mesi la commedia era finita e poteva essere rappresentata per gli allievi e per un ristretto numero di amici, nella sede stessa dell'Actors' Studio, iniziando così il suo cammino verso il successo ». Può apparire un esempio banale; ma basterà ricordare che Clifford Odets, da aspirante attore in seno al Group Theatre, proprio qui prese respiro per divenire il drammaturgo di punta d'una generazione; sarà sufficiente rammentare la collaborazione già esistente tra Kazan e Miller, o tra lo stesso Kazan e Williams, per accertarsi come non sia esagerato il voler legare strettamente ad un'àncora autori che, se nel tempo sono andati diversificandosi, sono sempre il risultato d'uno stesso sforzo, formale o contenutistico, di scavare, mentre altri provvedevano a consolidare uno *standard of living.*

Super-compito e New Deal

Come è potuto accadere che il « sistema » di Stanislavskij, trapiantato negli Stati Uniti, producesse effetti stimolanti non solo nella tecnica della recitazione, ma anche nella visione della vita d'una élite d'intellettuali? Bisogna rifarsi ad una definizione di Stanislavskij: « Quanto più mi occupo dei problemi della nostra arte — egli diceva — tanto più la mia definizione dell'arte con la maiuscola dimostra di potersi contenere in formule sempre più brevi. Se mi chiedete come io la definisca, vi risponderò: E' quell'arte in cui vi sono un *super-compito* e un'*azione continua.* Cattiva arte è quella in cui

mancano il *super-compito* e l'*azione continua* ». E V. Toporkov, che riferisce le parole di Stanislawskij, commenta: « Ciò testimonia che per Stanislavskij l'esigenza principale nei confronti dell'arte era che il suo contenuto avesse un fondo di idee ». *Per super-compito* egli, infatti, secondo l'interpretazione di Pudovkin, intendeva: « La conclusione finale a cui tende il contenuto d'idee del dramma », e il rapporto tra *azione continua* e *super-compito* è così spiegato dal regista che, in *Mat'* (t.l. La madre, 1926), diresse N. Batalov (« Pavel ») e V. Baranovskaja (« La madre »), due allievi di Stanislavskij: « Il compito di mantenere l'unità e la consequenzialità dell'*azione continua* di ogni attore, di trovare le sue forme peculiari che determinano la massima espressività deve collegarsi — scrive Pudovkin — col regolare andamento e sviluppo di tutto il dramma o di tutta la sceneggiatura, che includono la recitazione di tutti gli attori e non di uno solo. Durante questo lavoro assolutamente necessario entra in vigore la funzione decisiva delle idee ispiratrici del dramma o della sceneggiatura, cioè il profondo contenuto ideologico dell'opera d'arte realizzata (...) Un *super-compito* deve inevitabilmente ritrovarsi in ogni vera opera d'arte. Nel dramma o nella sceneggiatura ad esso si debbono subordinare in ultima analisi tutti i movimenti, tutte le azioni dei personaggi. »

Le conseguenze che possono essere tratte da tali principî sono indubbiamente vaste e varie; è accaduto che, in periodo rivoluzionario, Pudovkin realizzasse *Mat'* e che, seguendo gli schemi di Zdanov (« la verità e la concretezza storica della raffigurazione artistica devono associarsi al compito di trasformare ed educare ideologicamente i lavoratori nello spirito del socialismo »), nel 1945 Pudovkin girasse *Admiral Nakhimov* (t.l. L'ammiraglio Nakhimov). A proposito di tale film, il regista raccontò: « Ciò che Stanislavskij convenzionalmente definisce con il termine astratto di *super-compito* è diventato per noi una parte assolutamente concreta dell'attività sociale pratica. Quando, lavorando alla prima variante del film *Admiral Nakhimov*, subii un insuccesso, il partito mi spiegò il *super-compito* del film, che io non avevo inteso giustamente e di conseguenza avevo mal risolto (...) Decidemmo allora di condurre il rifacimento del mento del film non sulla linea di piccole correzioni locali, ma trasformando tutta l'azione del film stesso nel suo insieme. E così, non solo scartammo ciò che appariva superfluo, ma girammo ex-novo intere scene che cambiarono radicalmente l'immagine di Nakhimov; riuscimmo

in tal modo ad impostare in modo giusto e risolvere il *super-compito* del film ». L'accezione « assolutamente concreta » del « termine astratto » rischiò di tramutare l'insegnamento di Stanislavskij in una pericolosa direttiva di politica culturale.

Ci siamo soffermati sulla definizione stanislavskiana di *super-compito* e su una particolare interpretazione del suo significato perché ciò offre il senso autentico dell'illimitatezza delle applicazioni traibili, rettamente o meno da enunciati inizialmente ristretti al « lavoro dell'attore ». E', così più comprensibile l'influsso a largo raggio del Metodo su una società, giunta al suo più drammatico bivio, che avverte l'urgenza del realismo: « la sua concezione della vita non è più legata all'aprirsi e al chiudersi di un sipario di velluto ». Il *super-compito* sulle scene, « la crescente consapevolezza nel commediografo della sua responsabilità », il periodo del New Deal all'indomani del brusco risveglio dai *Roaring Twenties* sono dati che non vanno necessariamente considerati come reciprocamente condizionati. Fatto è, comunque, che lo slancio impegnato e rinnovatore degli anni *Trenta* comporta il computo dello sforzo compiuto dal Group Theatre, ad esempio, affinché quegli anni fossero ferventi anche nel campo dell'espressione drammatica.

Merita considerare, soprattutto, la natura e l'indirizzo di tale fervore, il modello cui si tentava di confarsi; merita valutare il carattere ed il valore d'una esperienza di cui ognuno ha avvertito i benefici influssi. Com'è evidente, il naturalismo era capace di offrire la possibilità al paese di « sapere ciò che gli fosse accaduto »; un medico superficiale, sorpreso dagli eventi, dovette operare senza veli, coraggiosamente; la « letteratura della depressione », gli autori della relazione del comitato La Follette (da *Five Cities* a *Deserts on the March,* da *The Trouble I've Seen* a *Industrial Valley* e a *These Are Our Lives*), i « giornalisti sociali », gli scrittori — infine — della *Works Progress Administration* (Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White, Dorothea Lange e Paul S. Taylor, James Agee e Walker Evans), tutto questo ardente zelo equivalse ad una riflessione della società americana su se stessa; « l'americano che, un tempo, non aveva avuto altro bisogno che di adattare la propria vita allo sviluppo esterno della società, si trovava ora ad essere minacciato direttamente dalla società stessa, quasi a soffrirne fisicamente »; era doveroso difendersi dai propri mali. L'analisi, i metodi, i mezzi, i linguaggi (le inchieste, la fotografia, la narrativa, il cinema, il teatro), ogni strada po-

teva condurre ad una conoscenza più autentica e più approfondita.

Moniti, e segni premonitori, non erano mancati prima del '29: cos'altro erano i rappresentanti della « generazione bruciata », quella che agiva a Parigi, come da un volontario esilio, se non i sintomi (nonostante tutto affascinanti) della sopravveniente crisi? Ma anche in patria le voci vigilanti non erano mancate; tra tutte, quella della rivista « The New Masses » che, nata nel '26, sorse per un'esigenza di critica così generalmente avvertita da poter riunire John Dos Passos, Edmund Wilson e Michael Gold. Il modello cui, esplicitamente o meno, si guardava era la società prodotta dalla rivoluzione russa. « La Russia, nel periodo del grande ottimismo, appariva qualcosa più che un grande esperimento sociale: era addirittura una forma di terapia letteraria. Quando Ella Winter era in Russia, Staffens le scrisse: "Prendi tutto: tutto fuorché i dettagli. Lascia che la Russia ti elevi lo spirito e te lo purifichi. E' meglio essere una rivoluzione che vederla, e la Russia può farti avanzare di secoli nella civiltà. Può farti arrivare d'un balzo fin dove è arrivata lei, e poi mostrarti il futuro... La Russia è tutto quello di cui mancano Dorothy Parker, Hem, Dos Passos e tutta la scuola dei giovani. Loro lo cercano nell'alcool e lo trovano nel cinismo. Tu puoi trovarlo com'è, nella forma viva d'un popolo al lavoro, in una religione. Fede, speranza, libertà, di che vivere: la Russia non ha bisogno dell'alcool " ».

Negli anni intorno al '30, dunque, e proprio riducendo all'essenza l'aria del tempo, la frusta della crisi accelerò la lievitazione di quei fermenti che, sempre presenti nella società americana, maturarono al punto da poter fornire al teatro d'oltreoceano l'occasione di arditi esperimenti. Dalla Theatre Union — che si dedicò alla produzione di quei lavori che vennero chiamati « drammi proletari » — fino al Group Theatre, potremmo dire che il *super-compito* delle scene statunitensi collimava con l'impegno chiesto da Roosevelt alla nazione. Senza giurare sulla vecchia affermazione « vita-uguale-rappresentazione », è lecito constatare che ogni teatro è stato, in fondo, lo specchio d'una società; ed è evidente che la recitazione nei suoi differenti modi e maniere ha riflesso contemporanee atmosfere. Ecco perché lo studio di se stessi richiesto dall'insegnamento di Stanislavskij e l'*engagement* imposto dagli anni della depressione possono essere considerati, da una prospettiva trentennale, unitari caratteri d'una stagione americana.

Il Metodo importato negli Stati Uniti

E' opportuno guardarsi dalle periodizzazioni eccessivamente rigide; infatti (come è dato scoprire anzitempo i segni della crisi e rinvenire nel decennio antecedente valide manifestazioni di esigenze realistiche sia nella letteratura, che nel cinema come nel teatro) anche l'importazione del Metodo — e lo svelarsi di necessità sociali, tecniche e morali — risale ai *Twenties*. Tre avvenimenti si verificarono; e da ognuno di essi discesero conseguenze rilevanti ai fini della formazione del Group Theatre (come gruppo) e del suo ispirarsi alla teorica stanislavskiana. Innanzitutto la costituzione del Theatre Guild, preceduta dalla formazione dei Washington Square Players; data addirittura dal 1915 la prima organizzazione d'un nucleo di *amateurs* e di *semi-professionals* che, affittato un piccolo teatro sulla 57.ma Strada, iniziarono a presentare atti unici. Quattro anni dopo, con la costituzione del Theatre Guild — basato sull'esperimento dei Players — l'autonomia di produzione teatrale ebbe il suo più autorevole punto d'appoggio. Se si sensa che dal centinaio di posti a disposizione offerti dal Bandbox Theatre gestito dal Washington Square Players si è passati oggi ad una organizzazione che copre molte città degli Stati, si ha una visione del rilievo assunto dal Theatre Guild. Per quel che riguarda più strettamente il nostro argomento, bisogna tener presente che fu proprio con l'aiuto del Theatre Guild che il Group Theatre ebbe modo di esordire; ma, a parte gli auspici per l'esordio, fu proprio l'esempio associativo del Theatre Guild a fornire un valido esempio a chiunque avesse voluto, negli Stati Uniti, staccarsi dalle strutture esistenti per dar vita ad iniziative non commerciali. Oltre a codesti non sottovalutabili motivi d'ordine logistico, il Theatre Guild mise, tra l'altro, in scena « The Adding Machine » (1923) di Elmer Rice e « Processional » (1925) di John Howard Lawson, due testi significativi nell'evoluzione del teatro americano. A titolo di curiosità, infine, si può notare che i nomi di due personalità — di primo piano in seno al Group Theatre e poi all'Actors' Studio — figurano in ruoli minori negli elenchi artistici di alcune rappresentazioni date dal Theatre Guild: quelli di Lee Strasberg (*First Soldier* in « Processional » e *A Prompter* in « The Chief Thing » di Evreinoff) e di Harold Clurman che appare nel cast di « Goat Song » di F. Werfel.

Altra circostanza determinante: la tournée statunitense del Tea-

tro d'Arte di Mosca, guidato da Stanislavskij, nel 1923; vennero presentati « Il giardino dei ciliegi », « Le tre sorelle », « I bassifondi », « I fratelli Karamazov » e « Lo zar Fedor Joannovic ».

Terzo: la costituzione dell'American Laboratory Theatre con annessa School of Dramatic Art da parte di due allievi del maestro russo, Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya, che, trasferitisi negli Stati Uniti nel '20, furono i primi a tentare l'insegnamento del Metodo oltreoceano. Sorto con il carattere di gruppo sperimentale, esso lavorò « on plays as a unit, harmonizing all the aspects of production as a form of " collective education " ». Tra i lavori messi in scena, furono « La dodicesima notte », una riduzione teatrale della hawthorniana « The Scarlet Letter », « Dr. Knock » di J. Romains, « The Trumpet Shall Sound » di Thorton Wilder, « Granite » di Clemence Dane, « Big Lake » di Lynn Riggs, « At the Gate of the Kingdom » di Knut Hamsun, « The Bridal Veil » di A. Schnitzler, « The Sea-Woman's Cloak » di A. Rives Troubetzkoy.

Posti tali eventi, variamente ma sempre importanti, e considerata la situazione del teatro americano (Downer la sintetizza così: « Anche gli occhi più innocenti sono costretti a scorgere il serpente nel giardino, se una luce abbastanza forte vi è proiettata sopra »), la nascita del Group Theatre appare naturale e sotto i più favorevoli auspici. Per il lettore che intendesse documentarsi sull'attività del celebre « gruppo », è consigliabile il volume « The Fervent Years » che è lo stimolante racconto degli anni *Trenta* visti dall'angolo di alcuni intellettuali. Qui, dopo aver brevemente delineato la storia del Group Theatre, ci soffermeremo sull'esperienza di quegli attori e registi che — importando negli Stati Uniti la tecnica di Stanislavskij — potettero inizialmente commettere alcuni errori, ma alla resa dei conti gettarono le basi per un rinnovamento del teatro di Broadway e fecero propria una tecnica di recitazione con risultati personali e caratteristici; sull'evoluzione e sul significato del lavoro del Group Theatre riferiremo una pagina di Stella Adler, un documento di primaria importanza, per quel che riguarda lo stesso Actors' Studio, dal quale non si può prescindere.

Come si diceva, il Group Theatre nacque come una creazione della Theatre Guild (si chiamò inizialmente infatti: Theatre Guild Studio); e le prime rappresentazioni, nel '29, furono sperimentali («Red Rust», «New Year's Eve», «Balloon»). Nel settembre del 1931, con «The House of Connelly» di Paul Green, il Group Theatre si af-

fermò nel campo professionistico di Broadway. Ma, prima di quel giorno, gli animatori del gruppo, e precisamente Harold Clurman, Lee Strasberg, Cheryl Crawford, assieme agli adepti della scuola, avevano intensamente lavorato per ricevere la lezione del Teatro d'Arte di Mosca; soltanto pochi attori avevano studiato il metodo di Stanislavskij: « most of the ensemble had achieved the craftsmanship one gets by acting on any stage under various circumstances; Broadway plays, little theatres, stock, etc. ». Tra di essi vi erano (o vi furono, e non continuativamente): Franchot Tone, John Garfield, J. Edward Bromberg, Morris Carnovsky, Art Smith, Ruth Nelson, Roman Bohnen, Lee J. Cobb, Mary Morris, Luther Adler, Elia Kazan, Clifford Odets, Stella Adler. Non è necessario intrattenersi su tali nomi; bisognerà tener presente, però, il fenomeno Odets il quale, proprio nel clima del gruppo, esordì con « Waiting for Lefty » che egli sottopose alla giuria del premio annuale offerto dal « New Theatre Magazine » per una commedia di « social significance »; a tale lavoro fecero seguito « Awake and Sing », « Rocket to the Moon », « Golden Boy », eccetera. Tra le altre produzioni del Group Theatre (circa venticinque) prima del suo epilogo che si verificò nel 1941 sono: « The Siftons », « Big Night », « Night over Taos », « Success Story », « Men in White », « The Gentle People », « My Heart's in the Highlands », « Thunder Rock ».

Dopo aver premesso che « il metodo Stanislavsky è complicato e difficile a spiegare » e che « lo stesso Stanislavsky riconosceva il pericolo di tentare di formulare la sua teoria in questo modo » Stella Adler cerca di provarsi a spiegarlo dicendo che « l'attore è prima di tutto addestrato in un vero uso di se stesso in rapporto ad azioni, senso del vero, immaginazione, uso di giustificazione, avvicinamento all'emozione. L'attore scopre molti mezzi per costruire e svincolare le sue emozioni ogni volta di nuovo, piuttosto che imitare o farlo in modo approssimativo. Questo fa parte dell'addestramento e non è fine a se stesso. Il risultato, per mezzo di questo sistema, gli permette di interpretare veramente un personaggio. Per molte ragioni era considerato necessario, per il Group Theatre, all'inizio, di cominciare con le prove di una commedia. La commedia veniva letta, analizzata e l'intenzione dell'autore veniva chiarita attraverso l'analisi. L'attore poi affrontava lo studio della sua parte. Queste prime prove costituivano il primo insegnamento del metodo all'attore. L'avvicinamento analitico alla commedia, appena iniziate le prove — prosegue Stella Adler — interessava e stimolava molto gli attori. C'erano alcuni, tuttavia, che preferivano avvicinarsi alla commedia in modo più lento. Essi preferivano che il loro personaggio si rivelasse attraverso le prove, dopo aver assorbito il contenuto della parte e la commedia da una prova all'altra. Questi attori erano maggiormente soddisfatti creando il personaggio loro stessi, anziché

assimilarlo attraverso il regista. L'analisi delle commedie poi diminuì negli anni successivi poiché si vide che gravava troppo sulle spalle dell'attore. Il sistema fu quindi incorporato dando maggiore importanza all'uso di azioni, con variazioni di improvvisazioni ed esercizi chiamati *affective memory* (memoria affettiva). L'uso di azioni permetteva all'attore l'immediata comprensione del testo relativo alla sua parte. Attraverso queste, egli imparava a recitare quello che vi era realmente al di sotto del testo, dietro cioè le parole. Improvvisando, queste azioni diventavano vive nell'attore, prima che le parole del testo venissero studiate. Se ne faceva un largo uso in parecchie maniere per sviluppare il personaggio e chiarire la vera situazione della commedia. Esercizi di *affective memory* si usavano principalmente per riprodurre un'emozione particolare, come per esempio caratterizzare con un certo umore, per colorire un dato carattere ». Così inquadrato il primo orientamento nell'acquisizione del metodo, con risultati che indussero Brooks Atkinson a notare che gli attori del Group Theatre avevano « troppo forzato le loro anime », la Adler prosegue: « Alcuni attori lavoravano facendo lezioni fuori delle prove, su altri aspetti del metodo o sulla loro interpretazione di esso. Si faceva questo generalmente per sviluppare l'immaginazione e la caratterizzazione negli attori. Il Group Theatre adoperò questi metodi per tre anni durante i quali mise in scena sei commedie. Soltanto nel 1943 l'avvicinamento all'arte dell'attore doveva cambiare radicalmente. L'enfasi che era stata posta fortemente per far presa sulle esatte emozioni dell'attore, fu abbandonata dai più. Il metodo Stanislavsky fu da allora in poi interpretato secondo quello che lo stesso autore aveva voluto. Questi infatti chiarì in che modo consisteva e come il Group Theatre avesse mal inteso le sue teorie. Da allora in poi il modo di recitare enfatico venne radicalmente modificato. Esso venne usato soprattutto nell'ambito della commedia e venne invece dato maggior risalto all'uso *conscio* delle azioni ». E, sul rilievo storico e sulle caratteristiche del Group Theatre, Stella Adler prosegue: « Il metodo, principalmente per la chiarezza di azioni che veniva in aiuto sia al regista che all'attore, aveva in sé già tanta forza, che ancor prima si verificassero queste importanti modifiche, aveva potuto, fino dalle sue prime realizzazioni, creare il più importante nucleo teatrale fino allora sviluppato nell'intero paese. E susseguentemente, durante gli anni successivi, tutto l'insieme del Group Theatre, non cadde mai al di sotto del livello che si era prefisso. E' stato detto che fu veramente *abile* e *inspirato,* che le sue rappresentazioni erano l'espressione di un ideale, che il metodo del Group Theatre era l'unico valido per allestire un lavoro teatrale. Si potrebbe anche dire che questo nuovo credo influenzò più l'intero organismo teatrale dalla primissima realizzazione che non i singoli attori. Dallo sforzo collettivo, dalla sincerità dell'intero Group, dal fervore, dall'entusiasmo e dalla dedizione per uno scopo comune, ogni lavoro presentato era pieno di una sua anima che dava all'opera un significato artistico maggiore più che il contributo di ciascun individuo ». Circa l'utilità e gli effetti del metodo sugli attori più preparati e sui più giovani, così si esprime: « All'inizio molti degli attori soffrirono per la tensione, malgrado l'importanza data al rilassamento nel lavoro dell'attore. Questo avveniva principalmente perché si chiedeva all'attore, per mezzo dell'uso della *affective memory* o sostituzione emozionale, di trattare coscientemente con quella parte

di sé stesso che è destinata a rimanere inconscia. La tecnica Stanislavsky ha in rapporto all'attore, uno scopo comprensivo. Gli insegna quello che egli deve fare coscientemente in modo che possa sentirsi libero e spontaneo emozionalmente. All'inizio, perciò, il metodo è più efficace soprattutto negli attori che hanno una maggiore esperienza. Essi infatti sanno di poter recitare — lo hanno già fatto altre volte — sanno anche di averne i requisiti necessari. Possono portare, quindi, una certa indipendenza raggiunta attraverso l'esperienza. Hanno la confidenza che viene dal recitare, non importa quanto si sia critici di sé. Essi usano il metodo in questo senso. Aggiungono ai propri questi nuovi elementi di recitazione e possono quindi sentirsi più vivi, emozionalmente più liberi di prima. Si resero conto di questo progresso e poterono creare ex-novo una parte per ogni rappresentazione. Gli altri, con minor esperienza, con meno padronanza di sé, accettarono il nuovo sistema alla lettera. Moltissimi di loro fallirono nel loro sviluppo come attori perdendo nello stesso tempo confidenza con le vecchie tecniche. Cominciarono a non capire più niente. Tuttavia, le loro esercitazioni individuali erano spesso eccellenti a causa del metodo di prova; a ogni scena era data una solidità di struttura difficile da far crollare, e, malgrado i problemi singoli di ogni attore, furono aiutati tuttavia enormemente a raggiungere la perfezione collettiva. Iniziando con la stagione teatrale del 1934, coloro che si unirono al Group Theatre come attor giovani, apprendisti, o anche solo come dilettanti, cominciarono a svilupparsi come degli artigiani in questa impresa viva. A costoro veniva data l'opportunità di lavorare in modo più graduale prima di far loro affrontare parti più impegnative. Essi erano in grado, attraverso questo apprendistato, di crearsi una struttura conscia per uno spontaneo rivelarsi del subconscio. Era solo allora che l'attore come individuo diventava veramente un creatore indipendente ».

Dal « Group Theatre » all'« Actors' Studio »

E conclude Stella Adler:

« Questi anni produssero alcuni dei migliori e più tipici talenti del Group Theatre che insieme con i vecchi attori poterono influenzare recitando, dirigendo, e insegnando, una parte importante del teatro americano. »

Prima di giungere all'Actors' Studio, è doveroso accennare alle attività di altri gruppi che, nell'anteguerra, completarono il quadro del teatro americano dal punto di vista che riguarda non tanto l'arte della recitazione, quanto la tensione che fu propria degli anni *Trenta,* ed entrambi tali nobili moventi caratterizzarono validamente una epoca. Ricorderemo, dunque, la New Theatre League con le sue coraggiose prove ed il suo periodico « Theatre Workshop »; e, soprottutto, il Federal Theatre che, oltre alla sua originaria opera assistenziale e divulgatrice, fornì occasione — tra l'altro — per lo sviluppo dei Living Newspapers.

Con l'esaurirsi del Group Theatre nel '41, non ebbe ovviamente a cessare l'influenza della tecnica di Stanislavskij nel mondo di Broadway; i vari membri del gruppo, ognuno nel proprio campo, provvidero ad applicare l'insegnamento ricevuto o il frutto della maturazione dell'esperienza compiuta nel decennio antecedente. Ebbe termine, tuttavia, quel lavoro comune ispirato ad un concetto di un « ideologically cemented collective » che aveva ispirato l'azione dei fondatori del Group. Bisognerà attendere il dopoguerra, 1947, perché un nuovo gruppo abbia modo di ricostituirsi con la stessa fermezza d'intenti e con lo stesso rigido impegno artistico; ma, non tutto sarà uguale ai tempi del New Deal; il cemento che stringerà intorno a Kazan e a Strasberg centinaia di giovani aspiranti e di attori e di registi avrà, probabilmente, più un carattere tecnico che un'esigenza sociale e morale, curerà più lo studio d'un modo per esprimere determinate urgenze rispondendo ad una necessità altamente professionale di quanto non sarà generata da spinte intrinsecamente valide, pari a quelle che si verificarono nei *Thirties*. Proprio perché risultasse chiara una differenza tra tempi e tempi, tra azioni e azioni, tra insegnamenti e insegnamenti, ci siamo soffermati lungamente sulle origini del contemporaneo Actors' Studio. Senza considerare le lontane radici della attuale scuola drammatica americana non sarebbe possibile valutare né alcuni mirabolanti risultati, né alcuni « fenomeni », né la ragione di quelle critiche che vengono più frequentemente mosse al gruppo dello Studio, né il perché di una maniera fiorita nel cinema di Hollywood, né il motivo che convince all'imitazione o all'emulazione alcune correnti europee. Ovviamente, un tale profondo e, ormai, antico background comporta la cancellazione del luogo comune che lascia attribuire ad un regista l'invenzione d'un vasto movimento di cui conosciamo le origini e di cui è arduo prevedere gli sviluppi.

Tuttavia il diffuso convincimento che riserva ad Elia Kazan la qualifica di *Big Daddy* dello « Studio » e di « apostolo del Metodo » ha precise ragioni di essere; a parte la paternità dell'iniziativa della fondazione, di cui parleremo, la personalità di Kazan contiene, potremmo dire, la sintesi dei significati più o meno apprezzabili del sodalizio che ha ereditato dal Group Theatre una parte del patrimonio accumulato durante l'epoca di F. D. Roosevelt. Non vorremmo ripetere quanto abbiamo notato su « Belfagor » tracciando un « ritratto » del regista americano; qui, solo per indicare in sintesi quali

possono essere le più evidenti e sostanziali differenze tra una esperienza e l'altra, basterà rinviare allo stesso arco della biografia artistica del celebre *showman*. Sarà sufficiente, per quel che riguarda il nostro tema, ricordare la spinta aggressiva delle sue prime opere e il ripiegare su se stesso delle ultime; la più recente pellicola di Kazan, *A Face in the Crowd* (Un volto nella folla, 1957), con il suo stile grottesco e con le sue preoccupazioni sociali, contiene interrogativi, sull'evoluzione creativa del regista, analoghi a quelli che è lecito porsi sui futuri sviluppi dello Studio. Quale sarà il prossimo approdo del gruppo newyorchese?

La domanda, come ognuna che intenda pescare nell'avvenire, sarebbe inutilmente divinatoria se non partisse dalla convinzione che le attività in un certo senso avanguardistiche di alcune élites nordamericane sono, a giudicare dai fatti, strettamente parallele, se non condizionate, allo svolgersi della generale situazione politico-sociale. Soltanto ad una prima analisi del tempo in cui agì il Group Theatre ed agisce l'Actors' Studio appare chiaro che se il primo si mosse in una stagione di slancio, il secondo ha operato negli anni succeduti alla seconda guerra mondiale, in un momento di compressione di quello slancio. Le aspirazioni sociali dei *Thirties* e la guerra fredda che fu, all'incirca, contemporanea alla nascita dello Studio non potevano non far sentire il loro peso ideologico sulle due « scuole ». E, nonostante l'Actors' Studio si trovasse nella situazione di creditore rispetto alla precedente esperienza (un credito niente affatto ristretto alla tecnica della recitazione), ciò che riscosse appare nettamente distorto rispetto ad un così ragguardevole passato. Gli eventi di allora e quelli più recenti hanno manifestatamente pesato sull'indirizzo degli impegnati intellettuali statunitensi. Il succo delle critiche rivolte alla « nuova edizione » del « gruppo » è racchiuso in alcune osservazioni di Eric Bentley sul contenuto, sulla sostanza, sul particolare significato storico del lavoro di Kazan.

« Vi è — afferma Bentley — qualcosa di Ibsen in queste realizzazioni (*dirette dal presidente dell'Actor's Studio*), qualcosa di Stanislavsky, qualcosa di Appia, ma tutto un po' in ritardo e, per conseguenza, un po' diverso nel suo significato. Ibsen venne nella sua generazione per chiarificare, per denudare la vita; Kazan troppo prontamente veste tutto in sette veli di mistero. Tutti erano furiosi verso Ibsen; tutti sono deliziati con Kazan. Egli ha tutto quello che ci vuole per essere il « gigolo » favorito del pubblico di Broadway, ed alcuni di noi avevamo l'impressione per qualche tempo che egli fosse contento in quel ruolo. Egli è stato spesso vittima della sua facilità. E' stato lieto

di lasciare il suo splendore guadagnargli le vittorie triviali di un virtuoso. D'altra parte, quando si lavora in teatro, ci si accorge quanto egli abbia fatto per la recitazione americana. L'arte teatrale è esercitata da attori, e nel creare il suo Actor's Studio (insieme a Lee Strasberg), Elia Kazan aiuta a rendere vivi non soltanto gli attori, ma la stessa arte di recitare. Credo che le realizzazioni di Kazan abbiano un estremo bisogno di semplicità. Possiamo fare a meno in gran parte delle scene, dell'illuminazione; una commedia che meriti di essere rappresentata può farsi capire senza gli stratagemmi stabiliti dal regista. L'opera di Kazan *ha bisogno* di essere semplificata; perché la recitazione che ne viene è la migliore che oggi ci sia in America e può reggere il paragone con la migliore di ogni parte del mondo. Io penso — conclude Bentley — che ci sia un futuro nel suo realismo ».

Per ora, l'acceso naturalismo di Kazan (« *La vita è fantasmagorìa;* questa può non essere la formula che Kazan ha adottato, ma è quello che ci mostra sulla scena », nota in un'altra occasione Bentley) è tutt'altro che una scorciatoia per raggiungere un effettivo realismo ed è, inoltre, un'utilizzazione parziale se non faziosa dell'insegnamento stanislavskijano.

Istituzione e struttura dell'Actors' Studio

A proposito dell'osservazione pungente dell'autore di « In Search of Theatre » (*Everybody was furious with Ibsen; everybody is delighted with Kazan*), è curiosa un'amarognola constatazione di Harold Clurman che, come abbiamo accennato, fu magna pars del Group Theatre, un'impresa che — da un punto di vista commerciale — non segnò date storiche negli annali di Broadway. « E' piuttosto imbarazzante — ha dichiarato Clurman — vedere come, ora che il Group è morto da 17 anni, sia un successo commerciale ». Sono due sintomatiche osservazioni che è superfluo illustrare. D'altra parte, accertate tali riserve sulla positività « storica » dello Studio, nessun osservatore potrebbe affacciare dubbi circa l'importanza, nel teatro americano, della nascita dell'Actors' Studio; né circa la grande influenza che il Metodo del gruppo di New York sta riflettendo sullo spettacolo internazionale, dopo aver assorbito la lezione del Group Theatre, a sua volta debitore dell'insegnamento di Stanislavskij. Ma un generale giudizio sul lavoro dello Studio ci riserviamo di esprimerlo al termine. Dopo esserci soffermati sull'istituzione, sull'organizzazione, sulla tecnica pratica, sulle esperienze di alcuni attori.

Come si è ripetutamente detto, l'Actors' Studio non nacque dal nulla; tra l'altro, proprio a New York già esisteva quel « workshop » diretto da Stella Adler, moglie di Harold Clurman, in cui il Metodo veniva insegnato seguendo la tradizione del « Group »; e si deve notare che fu proprio nell'ambito della « Manhattan's New School » della Adler che Marlon Brando ricevette la propria istruzione nell'arte drammatica. Quando, nel dicembre 1947, andò in scena al Barrymore Theatre « A Streetcar Named Desire » per la règia di Kazan, il Kowalski di Brando divenne il simbolico personaggio che annuncia l'inizio d'una *golden age* nella recitazione di Broadway.

Quello stesso anno, 1947, — poche settimane avanti la première del lavoro di Williams — veniva fondato l'Actors' Studio; l'iniziativa venne presa da Kazan, dal regista Robert Lewis e da Cheryl Crawford; come Kazan, anche Lewis e la Crawford provenivano dal « Group ». L'anno successivo, ritiratosi Lewis, al posto di direttore dello Studio venne chiamato Lee Strasberg, del quale è stato scritto che « ha fatto per il teatro americano più di ogni altro uomo nella storia », l'insegnante definito « the rabbi » o « the pope » dai suoi allievi che sono impressionati dal suo modo di considerare il teatro: « An Adoration of the Mistery », secondo una frase di Frank Corsaro. Nonostante gli scherzosi apprezzamenti, quasi un modo di celare un'indubbia venerazione, Strasberg è considerato a Broadway un maestro impareggiabile dalla preparazione enciclopedica; ed è un peccato che i suoi allievi non si premurino di raccogliere e di divulgare il frutto dei suoi insegnamenti con sistematicità. E' probabile che soltanto sotto la direzione d'un uomo come lui l'Actors' Studio poteva divenire quello che è stato e che è; indubbiamente si avvertiva il bisogno di riunirsi tra gente ugualmente appassionata e, nell'amore per il teatro, disinteressata; gente che avvertiva il bisogno di « un luogo pulito in uno sporco mestiere ». Confessandosi, un anno fa (1957), con il giornalista Robert Rice, Elia Kazan così disse a proposito dello Studio:

« Ha dato agli attori un gran rispetto per la loro professione. Li ha fatti sentire persone, con una loro dignità, invece di disoccupati in cerca di lavoro. Come diavolo si può sapere che si è attori se non si lavora con altre persone? Non c'è un'altra professione più tangibile. E come ogni altra, bisogna lavorarci continuamente per averne un senso. Lo "Studio" ha iniziato una tradizione di recitazione come arte che, malgrado i suoi errori, è una tradizione sana. Inoltre, ci sono ora molti più attori che possono sostenere un numero

maggiore di ruoli di quanti non ce ne fossero prima. Lee (*Strasberg*) ha creato un vero corpo di talenti addestrati. Mi piacciono i ragazzi dello "Studio". Mi piacciono perché hanno delle idee. La cosa più preziosa che un attore può fare per un regista è di fargli vedere in una scena più di quello che ci sia realmente, e che egli non sapeva ci fosse; e questo possono fare alcuni di essi. Mi piacciono perché non hanno false convinzioni. Alcuni chiamano "Signor Kazan" e sono cortesi, ma non hanno niente da dire. Un regista del cinema, in modo particolare, è circondato da parassiti; allo "Studio" nessuno mi adula. Non sanno nemmeno se loro mi piacciono. Lo "Studio" è un luogo pulito in uno sporco mestiere. Non ci sono truffe. Ne sono maledettamente fiero ».

Possono apparire piccole cose; ma le messinscene sono fatte di dettagli, di particolari che, se non figurano al loro esatto posto, provocano insofferenze e perfino disgusto. Nel trovare certi minuti vantaggi nell'ambiente dello Studio, chi lo frequenta sa di contribuire, giorno per giorno, all'elaborazione di quell'ambiente teatrale che appartiene in parte al sogno dell'attore e che, pertanto, è, così ricreato, la palestra ideale per allenarsi, ritemprarsi. Non vi è bisogno di aggiungere che quel tanto di rituale richiesto dall'immaginazione per porre a loro agio i fedeli ha contribuito a formare perfino una favola dello Studio; come sempre accade, del resto, le leggende nascono proprio intorno all'attività di chi ha creduto fortemente nelle proprie idee, nel proprio lavoro.

Il bisogno di dedicarsi al teatro con una aliquota di misticismo — non è la parola adatta, ma è la prima che ci sorga sulle labbra; ed anche questo è sintomatico —, il desiderio di trovarsi a contatto con uomini di spettacolo e maestri di recitazione come Kazan o Strasberg, l'aspirazione a far parte d'un gruppo omogeneo nel cui seno si muovevano drammaturghi come Miller o Williams, l'indubbio fascino che si sprigionava dalla stessa rigida selezione degli aspiranti unita all'impressione per i risultati ottenuti dai membri più giovani dello Studio, tutto ciò suscitò innumerevoli domande d'ammissione alle sedute che oggi hanno luogo in un edificio — già adibito a chiesa — della Quarantaquattresima Strada, tra la Nona e la Decima Avenue. Si pensi che nella stagione 1956-'57, furono centocinquanta gli *applicants* che si presentarono al giudizio delle commissioni per essere ammessi come membri; al termine delle tre sessioni per le finali prove, solo cinque ottennero la desiderata *membership*.

La severità nelle selezioni è connaturale all'Actors' Studio che, com'è noto, non è una scuola di recitazione alla quale possano essere,

debbano anzi, essere ammessi i principianti; privo della qualifica di scuola, lo Studio può, al massimo, essere definito una scuola di perfezionamento per attori professionalmente maturi che, ritrovandosi periodicamente, studiano assieme, arricchendosi vicendevolmente, l'arte della recitazione. Strasberg, in un certo senso, non è tanto l'insegnante di tale singolare scuola, quanto il rappresentante vivente di quel « Metodo » che è la tecnica della quale i membri dello Studio intendono servirsi per migliorare le proprie possibilità espressive.

Riguardo alla struttura organizzativa, coloro che frequentano lo Studio si dividono in *members* e *observers;* tra i primi, oltre ai nuovi ammessi dal '47 in poi, sono i soci fondatori dell'iniziativa; tra gli altri, sono quegli attori, registi, autori che, desiderando assistere o partecipare alle sedute della 44th St., vengono accolti — data la loro esperienza professionale — senza particolari prove. Nessuno è tenuto a corrispondere alcuna quota; lo Studio si regge attraverso contributi volontari e con gli introiti di serate teatrali, di prime cinematografiche. Lo staff direttivo è composto da Elia Kazan, che è il presidente, da Lee Strasberg, che segue più attentamente l'attività didattica (diciamo così) dello Studio, da Cheryl Crawford e da John Dudley. Gli unici retribuiti sono Strasberg (riceve cento dollari alla settimana per seguire il lavoro, e soltanto quando si svolgono sedute) e un segretario. Le *sessions* hanno luogo alle 11 di ogni martedì e venerdì, durano ognuna circa due ore e mezza. Durante l'estate per due o tre mesi, lo Studio non svolge attività.

Le esercitazioni e il Metodo secondo Lee Strasberg

In un suo saggio intitolato « Acting and the Training of the Actor », Strasberg espone la propria interpretazione del Metodo di Stanislavskij secondo gli insegnamenti da lui ricevuti presso la scuola di Boleslavsky e della Ouspenskaya, e secondo le esperienze compiute presso il Group Theatre quando il lavoro d'esercizio degli attori veniva compiuto sotto la sua supervisione. Dopo aver premesso alcuni lineamenti della storia della recitazione nel teatro moderno (da Shakespeare, a Molière, a Garrick, al barone von Dalberg, alla più recente evoluzione in due correnti: « Da una parte, un'intensificazione nell'uso delle facoltà interpretative dell'attore, ed un interesse per i processi creativi, specialmente le risorse emozionali del

subconscio; dall'altra, una decisa coordinazione del singolo attore all'insieme, alla commedia, all'unità della produzione. La prima corrente passa attraverso le rappresentazioni dei grandi attori del diciannovesimo secolo — dalla virtuosità della Siddons, di Edmund Kean, di Salvini, della Duse, e di altri, fino alla perfezione collettiva del Teatro d'Arte di Mosca. La seconda passa attraverso gli attori-produttori: da Macready, a Phelps, a Charles Kean, al teatro di Meiningen, ad Antoine fino al Teatro d'arte di Mosca »), Strasberg puntualizza l'importanza di Stanislavskij e del Teatro d'Arte affermando che non a caso codesto è considerato il primo teatro nel mondo; perché in esso, infatti, passano le due correnti dell'evoluzione della recitazione: lo sviluppo dell'attore come individuo ed il problema dell'attore in relazione al testo; quanto dire il duplice problema della *creazione* e dell'*interpretazione*.

Inquadrando nel tempo il lavoro di Stanislavskij e dei suoi attori, Strasberg precisa che le loro conquiste non nacquero dal nulla; esse sono il frutto della somma delle conquiste individuali e di gruppo durante l'intero corso della storia del teatro, dall'epoca elisabettiana in poi. « L'interesse di Stanislavskij per il lavoro dell'attore ed i processi creativi non sono — aggiunge Strasberg — manifestazioni isolate. Di fronte al problema di organizzare gli attori in una permanente associazione, egli affrontò semplicemente i problemi cui altri, prima di lui, avevano lavorato; ma, in questo, egli operò soltanto con maggior coscienza e coerenza. Dinanzi al problema di creare non solo in relazione al singolo " virtuoso " ma al talento dell'insieme, Stanislavskij pose le basi della nostra tecnica moderna. E ciò, riscoprendo praticamente ogni regola della creatività dell'attore e coordinando tali princìpî o procedimenti in una razionale struttura ».

Venendo ad occuparsi dell'istruzione specifica dell'attore, dopo aver rilevato che l'insegnamento della recitazione non è andato perfezionandosi parallelamente allo sviluppo della recitazione, Strasberg afferma che esso sarebbe « rimasto all'incirca a due secoli orsono, nella tradizione pre-Garrick » senza la nascita di quell'« ensemble-idea » che ha dato luogo alla creazione di « permanent groups » per i quali l'insegnamento sarebbe divenuto un bisogno vitale nel teatro moderno. Oggi, al contrario di passati dettami, non si cerca di fissare un sistema con dettagliate illustrazioni di cui l'attore debba servirsi in determinate situazioni; si tende, invece, a fornire l'attore d'un

metodo attraverso il quale egli può raggiungere il miglior risultato, senza forme predeterminate; si aspira ad utilizzare ed a sviluppare le specifiche possibilità individuali; « si lavora in base a principî molto semplici ognuno dei quali può essere provato ».

Proponendo all'attore alcuni esercizi d'ordine mentale (un'operazione matematica) o muscolare (cercare di sollevare un oggetto pesante) per superare l'handicap correlativo all'affermazione che « quando vi è tensione in un corpo non si può pensare o sentire » e che perciò « il maggior nemico dell'attore è la tensione fisica o muscolare », Strasberg suggerisce che, se per compiere tali esercizi, validi per liberarsi dalla tensione, è sufficiente ordinare a se stessi di compierli, non è così facile — invece — realizzare un esercizio d'ordine sensoriale o emotivo (sentire fumo in una stanza, aver fame, essere irati, odiare, sentirsi gelosi o indignati). Gli è facile, perciò, dedurne che mentre l'attore può controllare, guidare o comandare alla propria mente o alla propria energia muscolare, altrettanto non può con i propri sensi, le emozioni. E da qui — dopo aver rifiutato le varie definizioni poetiche della recitazione, come quella che afferma che « recitare è la vita dell'anima umana che riceve la sua linfa vitale dall'arte » — giungere alla conclusione che, da un punto di vista tecnico, la recitazione è « l'abilità di rispondere a stimoli immaginarii »; e soggiunge che « noi aspettiamo dall'attore non ch'egli faccia qualcosa di insolito, ma che reagisca come egli stesso reagirebbe se fosse il personaggio ».

Poiché, al contrario di quanto accade nella vita, sulla scena non esistono stimoli reali, ma solo immaginari, il problema dell'attore è quello di « addestrare se stesso a fare questi oggetti immaginari o stimoli reali come sarebbero nella vita, in modo da svegliare la esatta risposta sensoria, emozionale o motoria ». Tale educazione dei sensi è uno dei maggiori compiti dell'attore; ma, nell'impresa, egli trova valido aiuto in quelle scoperte stanislavskiane che Strasberg ritiene la pietra angolare del moderno metodo per l'esercitazione dell'attore. *Affective memory* e *sense memory* sono i pilastri di cui l'attore deve servirsi per riuscire a vivere « a comando della sua volontà e della sua immaginazione » affinché sulla scena egli appaia « non che stia provando qualcosa, ma che esista », « non recitando, ma facendo », « non un imitatore, ma un creatore ». Riuscire a servirsi della « memoria affettiva » e della « memoria sensoriale » — intese come preciso ricordo d'una nostra reazione ad un avvenimento (impressione,

sensazione) del passato — significa che l'attore diviene « talmente condizionato da poter comandare a sè stesso per esperimento quasi ogni emozione » sicché si può dire che egli « ha creato nuovi riflessi condizionati per se stesso ».

Quali sono i mezzi per raggiungere un tale risultato? « I mezzi per i quali queste *sense memory* e *affective memory* vengono esercitate, sono gli stessi per i quali noi esercitiamo ogni altro fatto della memoria. Ricordando una poesia noi proiettiamo davanti a noi una riproduzione delle parole, le leggiamo e cerchiamo di ricordarle, conservandole e mettendole in relazione al testo che arresta il nostro ricordo. Facciamo lo stesso con la *sense memory*. Lavoriamo con l'oggetto attuale, quindi proviamo da noi mettendo l'oggetto a sé, guardando *se riusciamo a captarlo senza usarlo realmente* ».

Prima di occuparsi dei *senses exercises,* Strasberg suddivide l'istruzione dell'attore in due sezioni: *work on oneself* e *work on a part;* attribuendo un'importanza fondamentale al primo tipo di lavoro, senza il quale sarebbe ovviamente inutile parlare del secondo, egli divide ancora il « lavoro su se stesso » in tre parti: *mental work* (la conoscenza dell'uomo in ogni sua manifestazione, purché essa non rimanga puramente intellettuale; la storia, gli usi dei popoli, il teatro ecc.), *physical work* (educazione del corpo e della voce, ma nessun particolare sistema di movimento o di dizione) e — infine — lo *emotional work*. Ed è attraverso tale lavoro che è possibile giungere a quella che Richard Boleslavsky chiamava «the knowledge and practical living-through of all soul states ».

Non possiamo qui dilungarci ad esporre la tecnica dei vari *senses exercises* atti a svegliare « gli impulsi a rispondere dell'attore, per lo scopo più nobile di svegliare la creatività dell'attore ». Bisognerà riferire, però, il pensiero di Strasberg circa l'antica questione « L'attore sente la parte? E se la sente, come può fare la parte di un assassino senza mai aver assassinato? ». La risposta di Strasberg vale a spiegare ancor più chiaramente il suo pensiero circa il metodo: « L'attore, però, non deve creare l'assassinio coll'assassinare, la morte col morire, eccetera. Deve semplicemente essere capace di creare le attività mentali, fisiche, sensorie, e emozionali che sole trasmettono la sensazione di questi avvenimenti. Ogni essere umano è stato o molto malato o ha avuto un incubo in cui ha sentito la morte e ha lottato contro di essa. Tutti hanno provato il senso della distruzione, talvolta contro un oggetto piccolo come una mosca, e tutti, a

volte, hanno bevuto qualcosa che era peggio del veleno. L'attività dell'attore — conclude Strasberg — è il risultato dell'uso immaginativo delle sue risorse per la soluzione dei problemi dell'opera teatrale e quindi non è semplicemente una questione di vivere la parte ma di crearla in termini di esperienza e immaginazione ».

Poiché abbiamo scritto: esperienza ed immaginazione, conviene spiegare in quale senso Strasberg usi tali termini che, d'altronde, sono strettamente collegati ai concetti di *affective memory* e di *sense memory* nonché alla differenza esistente fra di essi. Quando parla di esperienza, egli non si riferisce al numero di anni passati dall'attore sul palcoscenico.

« Mentre poche persone — egli spiega — possiedono una conoscenza scientifica del comportamento emozionale, ognuno però ha in sé, nella propria esperienza, una conoscenza più vera e profonda di quanto possa sapere. Ed è una delle cose più sorprendenti, non solo del recitare ma della vita stessa, vedere come questa conoscenza passi per sentimento vero fra la maggior parte degli attori. Ricavando dalle proprie esperienze si può vedere ciò che dovrebbero realmente sapere perchè facente parte dell'esperienza. Ogni essere umano ha in sé le chiavi di volta per far vibrare tutti i vari tipi di esperienze emozionali. I mezzi per i quali è possibile avvalersi di questa nostra esperienza sono il processo di memoria emozionale o memoria dell'esperienza. Questa è la *affective memory* differenziata dalla *sensory memory* che riguarda invece gli oggetti e gli altri stimoli specifici ».

Circa le graduali esercitazioni per il singolo attore suggerite da Strasberg per l'« emotional work », non possiamo che rinviare il lettore ai testi di Stanislavskij o alle limpide e sintetiche esemplificazioni dello stesso Strasberg. Ci preme, però, per quel che riguarda il nostro argomento, sottolineare l'importanza che il direttore dell'Actors' Studio attribuisce al lavoro di gruppo come « una parte necessaria per una preparazione fondamentale »; dai più semplici esercizi, a quelli per stimolare la capacità di caratterizzazione, di concentrarsi o di rilassarsi, fino a quelli « in animal characterization » per scoprire i più profondi impulsi, per suscitare l'immaginazione dell'attore e renderlo — in totale — « attivo ». « Azione », per Strasberg, significa « moto più intimo e attività del carattere; ragione e necessità della presenza dell'attore sulla scena. L'azione può essere espressa — aggiunge — mediante un verbo, al posto dell'infinito " essere " ».

Concludendo il suo scritto, Strasberg afferma che « Gli attori

possono essere addestrati non solo individualmente ma anche in gruppi, di modo che alla fine di un periodo di addestramento una compagnia intera possa essere diplomata, un'unità completa, con un suo repertorio, se non con un suo stile personale ».

Quando esprimeva questo convincimento, Strasberg aveva visto dileguarsi la possibilità di creare, in seno al Federal Theatre, un Institute of Theatrical Art che « avrebbe potuto dare la prova delle enormi possibilità che sono alla base della sua preparazione specifica del teatro »; ci sembra che le speranze di Strasberg si siano realizzate — almeno in parte — nella fondazione dell'Actors' Studio.

Le esperienze di alcuni attori

Se è vero, infatti, che lo Studio non ha il carattere d'una scuola; se è vero che esso può essere considerato « un centro in cui attori già professionalmente maturi, ma desiderosi di perfezionarsi e di sfuggire al pericolo del manierismo e della cristallizzazione in schemi prefissi, possono sperimentare ruoli e tecniche diverse, confrontando le proprie esperienze e le proprie idee con quelle di colleghi più preparati e impegnati »; è vero anche che « lo Studio è decisamente una scuola "di tendenza" ». Ciò, se non appare nella ragione sociale, scaturisce, però, dai risultati ottenuti. Evidentemente Strasberg è riuscito ad ottenere che il gruppo dei giovani, soprattutto, allenato nell'ambito dello " Studio " raggiungesse « uno stile distinto che gli sia proprio »; secondo i suoi desideri d'un tempo. Che poi questo stile risulti dalle regìe kazaniane e che, pertanto, si renda necessaria una spiegazione sulle diverse influenze di Kazan e dello Strasberg, è scontato; in sede di bilancio d'una esperienza avremo modo di occuparcene.

Occorrono, per intanto, ulteriori dati; conoscere, ad esempio, il parere e le impressioni degli attori allenati nello " Studio ". Cosa ha imparato Ben Gazzara o Kim Stanley, o Tom Ewell, o Maureen Stapleton, o Eli Wallach? Il primo (come nessun'altro può essere definito: un prodotto dello " Studio ", secondo i fatti e le parole di Rice, cui gli attori si sono confidati) così si esprime:

« La cosa principale, che, stranamente, ho imparato andando in " tournée ", è che io, come attore, non devo lavorare troppo. Io vedo e sento in modo vero e in tal modo non devo concentrarmi eccessivamente. Così, adesso, sul palco-

scenico, mi vengono un'infinità di idee in testa. Questo è potuto accadere, io credo, grazie a un lento processo di assorbimento. Maturando, trovando un po' più di pace, prendendo confidenza con me stesso. E Lee mi ha aiutato a darmi ciò ». E Kim Stanley: « Le cose specifiche che ho appreso sono molto, molto personali. Lee cerca di farti trovare dentro di te quello che tu puoi usare. E tutto questo somiglia molto all'analisi. Ho fatto la mia migliore recitazione quando mi sono ricordata di quello che ci diceva Lee alle lezioni: lavorare momento per momento, lasciarsi guardare e ascoltare. Se si ha la forza di non recitare, ma di lasciare che veramente le cose accadano, allora tutto funziona. Tutto quello che posso dire è che funziona. E' un'esperienza che è capitata a tutti. Per recitare nel senso vero occorre un gran coraggio, ma poi alla fine si comincia a credere di non essere più nudi davanti al pubblico ». E Tom Ewell (che tuttavia, frequentò lo "Studio" nei primi tempi con Robert Lewis): « E' difficile parlare della recitazione e dello studio. E' una cosa personale, ma nello stesso tempo si può lavorare solo con altre persone. In ciò sta il segreto su quello che lo " Studio " cerca di fare. Come attore avevo certi problemi che dovevo risolvere. Io sono per natura pigro. Non sapevo in che modo lavorare. Avevo difficoltà a concentrarmi, a rilassarmi. Ero conscio di me stesso. Ho imparato lavorando. Non si possono passare due giorni della settimana con gente che ha del talento senza imparare. Una volta facemmo un'improvvisazione. Dovevamo rappresentare le figure di cera del museo di Madame Tussaud, figure storiche. Non ricordo più quale personaggio rappresentassi. Dovevamo stare lì nel museo mentre questo prendeva fuoco, e tutto a poco a poco diventava caldo mentre la cera cominciava a sciogliersi. Alla fine dovevamo diventare informe ammasso di cera sul pavimento. Tutto ciò era abbastanza ridicolo, naturalmente. Cleopatra si era trasformata in una bella massa di cera galleggiante sul Nilo. C'erano tuttavia delle cose commoventi. Alcuni allievi erano talmente bravi, la loro concentrazione e aderenza tali che quasi ci si credeva. La loro pelle impallidiva, gli occhi diventavano vitrei, sembravano veramente degli omiciattoli. Era un esercizio di immaginazione, certamente, ma molta recitazione deve essere fatta lavorando con la fantasia. Ci si deve addestrare a credere ciò che si fa malgrado ci si possa sentire degli sciocchi. Se c'è un po' di vero in quello che faccio sul palcoscenico, lo devo allo " Studio " ».

E Maureen Stapleton (interprete a Broadway, con Eli Wallach, di « The Rose Tattoo »):

« La mia inclinazione è ricordare troppo, diventare troppo emozionabile, recitare come un fascio di nervi e non come una donna. La cosa che ho dovuto imparare è stata quella di non recitare la mia nevrosi. Come l'analisi, ciò è un lungo, lungo processo. Non conosco il " Metodo ". Non ho mai letto Stanislavsky. Secondo me Bobby Lewis insegna il " Metodo Bobby Lewis ", Gadget Kazan insegna il " Metodo Gadget Kazan " (*Gadget è il soprannome del regista*) e Lee Strasberg insegna il " Metodo Lee Strasberg ". Il bello dello " Studio " è che posso prendere una scena qualsiasi e semplicemente farla, bene o male, a caldo o a freddo, e fare lo stesso i miei sbagli. Scoprirò sempre qualcosa. Scoprirò forse perché non dovevo farla. In questo maledetto mestiere a

volte non riusciamo a recitare per un anno intero. Allo " Studio " almeno possiamo lubrificare il nostro strumento. Una volta provai una scena di una commedia classica e proprio prima di cominciare mi si sfilò una calza. Mi sembrò come un avvertimento. Ne restai sconvolta. Finita la prova cercai di spiegare alla classe perché non andava. " Lei è *accurata* " dissi del personaggio che recitavo. "E' una signora che *è sempre accurata* ". Lee domandò: " Che vuol dire *accurata?* ". Poteva sembrare una domanda intelligente o stupida. Comunque mi fece pensare a quello che veramente avevo voluto dire ».

Ed Eli Wallach (che, per opportuna iniziativa del *Teatro Club*, presentò nel '57 al Quirino « Una lezione dell'Actor's Studio »):

« E' stata come un'oasi nel deserto. Io sono un po' pigro. Lo " Studio " mi ha sempre spinto ad andare avanti. Mi ha come ancorato in una sorta di aderenza alla parte, di modo che ora non devo dipendere solo dal regista. Sapete, a volte si sta seduti nel camerino prima della rappresentazione a truccarsi la faccia, e improvvisamente ci si guarda nello specchio e non si sa più che razza di mestiere è questo che stiamo facendo. Un pianista ha un pianoforte. Un pittore ha la sua tela. Quale strumento abbiamo noi? Ecco, è nello specchio che ti fissa. Ti fa paura. E' lì. Ebbene, lo " Studio " ti aiuta in quei momenti, ti aiuta a saper suonare quello strumento ».

Sui vantaggi pratici dello Studio, Rod Steiger afferma che esso « ci permette di tentare esperimenti che sarebbero impossibili durante il lavoro, e anche nei periodi di riposo, se un'organizzazione del genere non fosse a nostra disposizione ». Per quanto riguarda i difetti dell'Actors' Studio, Steiger ritiene che « due sono gli appunti principali mossi al Metodo: primo, che molti degli attori che ne escono sono sempre uguali in ogni personaggio interpretato; e secondo, che la recitazione è eccessivamente manierata ». Per controbattere tali critiche, le più ovvie, Steiger prosegue dicendo, a proposito della prima, che « Una volta che l'attore ha trovato la sua personalità, può accadere che ciò gli apra una facile via al successo, troncando di conseguenza il suo impulso a proseguire nello studio di sé, e alla propria evoluzione »; e, a proposito della seconda, che « un attore non riuscirà a liberarsene (*la recitazione manierata*) finché non saprà confondere la " sua " personalità con quella della figura che interpreta. Molti manierismi sono causati da difficoltà tecniche che l'attore incontra di volta in volta nello studio di una scena o di un personaggio ». Per quanto riguarda le sue interpretazioni, Steiger scrive che « un attore deve sempre " fare ", mai " mostrare ". Il pubblico capirà intimamente l'azione drammatica se l'attore riuscirà a fargliene intuire il senso senza bisogno di segni convenzionali. Molte

sciocchezze "intellettuali" sono state scritte sul Metodo. Per essere sinceri, gli pseudo-intellettualismi mi irritano. Non riesco a capire i critici che hanno parlato di "intuizioni freudiane" nelle mie interpretazioni. Tali intuizioni esistono solo come reazioni istintive della mia personalità, ma esulano dal controllo intelligente del mestiere. Tutto quello che il Metodo ci insegna è il modo di usare la nostra esperienza umana come materiale per dare vita ai personaggi, invece di isterilire il mestiere in "clichés" convenzionali ».

Members *ed* observers *dell'Actors' Studio*

Le testimonianze dei vari attori che hanno frequentato l'Actors' Studio potrebbero continuare per molto; ed ognuna potrebbe aiutare a spiegare un aspetto del gruppo teatrale di New York. Ma qui è probabilmente più utile indicare quali sono o sono stati i più rappresentativi attori dello Studio. Si dà frequentemente il caso, infatti, che la qualifica o l'origine dalla scuola di Strasberg sia attribuita anche a persone che non hanno mai avuto nulla a che fare con lo Studio; Sidney Poitier, ad esempio. D'altra parte, è difficile negare che per numerosi attori dell'ultima generazione — sono stati chiamati, non a caso, i *Brando Boys* —, il modello creato dalle più rinomate creature dello Studio era un'attrazione troppo forte. Per altri, invece, come Anthony Quinn, difficilmente viene tenuta presente la utilità delle serate trascorse allo Studio. Nell'un caso e nell'altro, ciò significa che in fondo lo spettatore si è talmente abituato ad una « maniera » da giudicare in base proprio a quel cliché che lo Studio ed il Metodo vorrebbero abolire.

In proposito, uno dei punti che i membri dello Studio tendono costantemente a chiarire è quello che riguarda alcuni particolari tic (dicono scherzosamente: « The Actors' Studio does not encourage its members to mumble, to stummle or-except possibly in private, and then only when they itch-to scratch »), o alcune popolari affermazioni (come quella che porta a ritenere che lo Studio abbia la capacità di creare la *star,* tal quale un ufficio-tampa di Hollywood). Sono, questi, i minuti aspetti d'una mentalità anedottica che, del resto, non risparmia neppure i più rispettabili personaggi della società statunitense; immaginarsi, quindi, se dalle trovate pubblicitarie

sarebbero potuti andare esenti coloro che vengono anche definiti i *Kazan Kids*.

Tra quelli che realmente hanno partecipato, come membri o uditori, alle sedute dello Studio ricorderemo, oltre ai James Dean, ai Brando ed a Marilyn Monroe (singolare uditrice il cui gesto non mancò di suscitare scalpore) gli attori: Julie Harris, Susan Strasberg, Joanne Woodward, Ben Gazzara, Kim Stanley, Eli Wallach, Eva Marie Saint, Maureen Stapleton, Geraldine Page, Carroll Baker, Andy Griffith, Tom Ewell, Karl Malden, Mildred Dunnock, E. G. Marshall, Viveca Lindfors, Montgomery Clift, Deborah Kerr, David Wayne, Shelley Winters, Patricia Neal, Pat Hingle, Arthur Storch, George Peppard, Paul Newman, Kenn Mileston, Peggy Mc Cay, Fred Stewart, Kim Hunter, Darren Mc Gavin, Anne Jackson, Rod Steiger, Dane Clark, Mark Richman, Anthony Franciosa, Jo Van Fleet, Jack Palance, Dick York, Geoffrey Horne. L'elenco non è completo — e vi figurano nomi di giovanissimi — ma ogni apprezzamento dello Studio sarebbe manchevole senza tener presente la funzione che esso svolge anche presso i registi e gli autori dello spettacolo americano. Così, accanto agli attori sunnominati, citiamo gli *showmen* più assidui alle sedute: Frank Corsaro, Jerome Robbins, Jack Garfein, Martin Ritt, Joseph Anthony, Daniel Mann, Allan Schneider, David Ross, Michael Gazzo.

In un campo o nell'altro, troviamo — come si vede — nomi tra i più in vista o da tenere presenti nel mondo del cinema e del teatro d'oltre oceano. E' facile prevedere che, attraverso il lavoro degli uni e degli altri, la sfera d'influenza dell'insegnamento dell'Actors' Studio andrà con gli anni sempre più estendendosi; ed ognuno si augura che non sia, come accade oggi, la particolare « fashion » dello Studio a diffondersi, ma l'impegno che Strasberg infonde in coloro che lo seguono nello studio dell'arte e del mestiere della recitazione. Si augura, più esattamente, che, al di là del particolare « fenomeno sociologico » che risultano essere i personaggi interpretati da Brando o da Dean, l'azione del Metodo possa fruttificare evolvendosi al di fuori delle creature di Kazan o di Williams. In un certo senso allarmante è, in proposito, una dichiarazione di Gazzo, l'autore di « A Hatful of Rain »:

« Questa gente — dice a proposito dei giovani dello Studio — non è l'espressione di una scuola di recitazione. Questo carattere, questo, chiamiamolo per comodità, carattere Brando-Dean, è un fenomeno sociologico. E' il delinquente

giovanile che ci turba. E' il "prodotto della casa distrutta" che sempre citiamo. E' il tizio che si lagna sempre, il tizio che crede che il mondo gli debba di che vivere, il tizio che non può avere un contatto umano, il tizio che borbotta, inciampa e si graffia perché non è capace a fare altro. Guardatevi attorno. E' dappertutto oggi giorno ».

Potrebbero essere, dunque, un unico personaggio i personaggi interpretati da Brando e da Dean, da Julie Harris e da Joanne Woodward, da Ben Gazzara e da Anthony Franciosa? Non interessa, ora, rispondere, affermativamente o negativamente, alla domanda postaci. Ma il pericolo dell'avanguardismo dei « prodotti » dello Studio risiede nella precarietà d'un personaggio o, meglio ancora, nella transitorietà d'un fenomeno sociologico.

Alcune caratteristiche del cinema contemporaneo americano

La filmografia dell'Actors' Studio — un ampio corpus, ormai, delle pellicole interpretate o dirette da membri della scuola — è effettivamente una singolare galleria con temi dominanti; gli autori e gli attori si muovono su una scala cromatica la cui tonalità, del resto, non è limitata alle sole opere più direttamente compromesse data la presenza di alcuni nomi. Il mondo dello spettacolo negli Stati Uniti è segnato dalle linee longitudinali e latitudinali dei *mixed-up characters;* di essi bisognerebbe discorrere, in realtà, in termini speleologici. Avremo tempo, al tirare delle somme, di parlare del carattere liberatorio d'origine freudiana che presenta l'importazione del Metodo degli Stati Uniti.

Ora, a proposito delle influenze o, se si vuole, della diffusione d'un modo di recitare che corrisponde, in fondo, ad un modo di sentire di parte della popolazione, è sufficiente raffrontare le stars dell'anteguerra con quelle di questi ultimi tempi. Alle Dolorose, alle Illibate, ai Senzamacchia, ai Felloni, alle Birbaccione della Purilia di Elmer Rice, dominatori senza rivali d'un'epoca cinematografica; sono andati affiancandosi — se non proprio sostituendosi — i Brando, i Dean, i Newman, i Perkins, eccetera. Sono nati, è vero, gli aspiranti alla successione dei divi che, d'altronde, sono sempre ai primi posti tra gli annuali « Top Ten »; ma i John Derek, i Tab Hunter, i Rock Hudson, i Jeffrey Hunter o i Robert Wagner debbono spesso camuffarsi da « Brando Boys » per riuscire accettabili; il contrario

non accade mai. Il fatto è che il cinema americano più popolare non è più quello che una volta commuoveva con Shirley Temple; un apologo sull'evoluzione del divismo hollywoodiano è contenuto nella biografia di Marilyn Monroe.

A maggior ragione, un'introversione nella tematica e nella problematica doveva verificarsi, proprio muovendo da tendenze maturate nello Studio e nei teatri di Broadway, nelle regìe e nelle sceneggiature dei film più seriamente impostati. Quelli che hanno qualche aggancio (per la recitazione, per la sceneggiatura) con il gruppo di New York sono evidentemente riconoscibili; ma anche gli altri — per alcune sfumature della regìa o della sceneggiatura, per talune cadenze interpretative — non si presentano uguali a quelli che sarebbero stati se la parola dello Studio non fosse stata pronunciata. Si va insomma, tanto per proseguire un'indagine di qualche rigo avanti, da punti cardinali a punti cardinali senza poter dividere nettamente un emisfero dall'altro. E' dato incontrare, oltre alle opere di Elia Kazan, un film come *The Strange One* (Un uomo sbagliato, 1957) che è, ab imis, una totale creatura dello Studio; è possibile imbattersi in un regista come Fred Zinnemann il quale — pur non avendo alcun rapporto specifico con lo Studio, realizza, con un linguaggio appropriato alle linee di forza del lavoro concepito in una sessione dell'Actors' Studio, *A Hatful of Rain* (Un cappello pieno di pioggia, 1957); accade di trovarsi dinanzi a un film come *Somebody Up There Likes Me* (Lassù qualcuno mi ama, 1957) in cui un attore come Paul Newman dona un'impronta speciale al personaggio di Graziano, al di là della sceneggiatura e della personalità d'un ottimo regista come Robert Wise.

Gli esempi potrebbero moltiplicarsi lungo quella filmografia dello Studio che sarebbe utile pubblicare; scriveva — e nel '56 — Louis Marcorelles: « Disons que tout ce qui compte actuellement à Hollywood est directement ou indirectement influencé par les techniques de travail de Kazan dans le groupe d'art dramatique dont il est un des animateurs »; quando è possibile esprimere una siffatta convinzione, è arduo porre limiti ad un esame delle influenze dell'Actors' Studio e di chi vi opera, sia insegnando che apprendendo. Si rischia, oltretutto, di coinvolgere le diverse tendenze del cinema americano — ed è facile che ciò accada tanto strette sono le affinità — in un'unica corrente; non sarebbe esatto.

L'elemento che può condurre, con tutta facilità, in errore è pro-

prio la recitazione; « a questo punto — con Rod Steiger — ci si potrebbe chiedere se l'attore avrà, in definitiva, maggior peso nella realizzazione di un film che il regista e lo sceneggiatore... ». Certo, gli attori che hanno assimilato con intelligenza la lezione stanislavskijana attraverso Strasberg mostrano tutt'altro che una « languida fedeltà » per dirla con Croce, nei confronti del testo. Talvolta — anzi — è proprio a proposito delle regie cinematografiche di Kazan che si calca il giudizio sulla mise-en-scene del regista, lasciando sottintendere che l'attore ha, in quelle opere, un'importanza di « creatore ». Indubbiamente, soltanto per riferirsi alle ultime opere, giunte in Italia, nel cui cast figurano attori che frequentano lo Studio, le interpretazioni di Viveca Lindfors in *Weddings and Babies* (1958) e di Kim Stanley in *The Goddess* (La divina, 1958) contribuiscono — soprattutto nel secondo caso — a confermare che in numerosi casi la presenza dell'attore è tutt'altro che meramente strumentale. Un solo esempio: la passeggiata in macchina della giovane « Emily Ann » con il boy-friend che vorrebbe soltanto spassarsela un po' con lei; a parte il vivo, genuino dialogo di Paddy Chayefsky, il fine e misurato Cromwell non ha avuto, come regista, altra scelta che lasciare la parola all'attrice la quale, con semplicità di mezzi, raggiunge un calore umano ed una verità ammirevoli. E s'è detto che questo della Stanley è solo il più recente esemplare d'una felice casistica di cui, chi volesse sostenere la « creatività » dell'attore, potrebbe utilmente giovarsi. Ed anche questa, oltre al divismo *refoulé,* è una caratteristica dell'attuale cinema americano che risale — in buona misura — all'Actors' Studio.

Ma l'influenza più appariscente dello Studio sul cinema americano è quella che viene identificata con il parossismo della recitazione e del racconto, con l'introspezione ed il soggettivismo più sfiancanti, con quel tanto di « neogrobianesco » — perfino — che caratterizza tante pellicole protestatarie e che potrebbe essere niente altro che un perdere di vista il problema centrale — o il « super-compito » — nell'atomizzazione individualistica. A questo proposito, è necessario compiere una netta differenza tra lo Studio e Kazan, quanto dire tra il Metodo ed uno stile. Quando poi si leggono affermazioni come quella che attribuisce un'origine kazaniana a registi come Aldrich o Logan, mette conto avvertire che, riducendo ad un'unica fonte il cinema contemporaneo americano, si rischia di non poter distinguere più la qualità dei diversi autori: perfino in Kubrick c'è del parossismo.

Adagio, dunque, con le generalizzazioni che tendono a porre l'attività di Elia Kazan come un denominatore cui valga far riferimento. Più esatto sarebbe, nel caso, se si volessero attribuire le tendenze attuali, oltre che alla persistente influenza di Hemingway o di Faulkner, anche al criticismo che ha nobilitato il panorama letterario del dopoguerra statunitense. Si potrebbe anche condividere l'opinione del giovane romanziere William Styron quando afferma che non è giusto parlare di « generazione perduta » a proposito di quella che normalmente viene definita tale; non è giusto; è più esatto dire che « stavano perdendo noi ». Anche il fenomeno Chayefsky, allora, che è, in un certo senso, il trionfo dell'introversione rispetto al cinema del periodo 1930-1940 (anche delle opere più nutrite, non solo del più leccato ed inutile), anche Chayefsky acquista una cifra storicamente comprensiva d'uno stato d'animo collettivo. Il buon senso della protesta d'una corrente del cinema statunitense (i Brooks, gli Aldrich, i Kubrick, eccetera), la volontà di operare in seno alla loro società — al contrario del disprezzo e del nichilismo delle passate proteste — possono essere attribuiti ad una valutazione troppo equilibrata dei problemi esterni da parte di gente che dimostra di tenere in gran conto la risoluzione delle angosce individuali.

Nell'ambito, poi, della differenziazione tra Metodo dello Studio e stile d'un regista, merita ricordare le parole di Strasberg:

> « Molto dell'interesse pubblico suscitato dallo " Studio " è stato causato dalle realizzazioni di Gadge. Forse sono stati i risultati pubblici che hanno ispirato tante idee sbagliate su ciò che fa lo " Studio ", sulla " recitazione dello Studio ". Io cerco di spiegare alla gente che il metodo di recitazione non ha niente a che fare con il metodo di regìa. Il Metodo Stanislavsky è una tecnica, non uno stile. Provvede agli strumenti, non alle regole. Dà dei valori con cui giudicare le esecuzioni, permette di parlare agli attori in termini oggettivi e non dire semplicemente " Hai fatto benissimo ", " Hai fatto malissimo ". Il metodo di realizzazione, lo stile di un'esecuzione, vengono dall'autore e dal regista, non dallo " Studio " ».

Sono concetti ovvii, ma non sempre tenuti in considerazione.

Influenze al di fuori di Broadway e di Hollywood

Quando Joshua Logan si recò al Teatro d'Arte di Mosca per seguire l'insegnamento di Stanislavskij, il maestro gli disse: « Accomodatevi su quelle sedie e guardateci pure provare. Forse trove-

rete qualcosa nelle nostre prove che può corrispondere al vostro modo di vedere. Se qualcosa vi colpisce, prendetelo pure, applicatelo a voi stesso, ma adattatelo. Non cercate di copiare. Fate in modo da ristudiarvelo, pensateci sù per conto vostro ». Non si può dire che l'incitamento di Stanislavskij sia rimasto senza eco. L'Actors' Studio, proprio con i suoi errori, ha una personalità americana. E a quanti nel mondo, ammirati di fronte ai risultati raggiunti da alcuni attori, tentano di adeguare la loro tecnica di recitazione a quella dell'Actors' Studio, non si possono dire parole più precise. Importare la « maniera » degli attori più « tipici » usciti dallo Studio è addirittura risibile; nonostante le loro possibilità di divenire dei buoni interpreti, giovani attori come il tedesco Horst Buchholtz o il francese Gérard Blain — tanto per fare i primi nomi — non hanno scelto la maniera migliore per trovare una loro personalità artistica. Anche in un film giapponese, *Kyojin to gangu* (t.l. Il gigante e la bambola, 1958) di Yasuzo Masumura, sono evidenti l'origine del gusto nella regia e, per quel che ci riguarda più strettamente, della recitazione. Evidentemente, al di fuori degli Stati Uniti, l'errore di confondere il Metodo con alcuni risultati di stile del tutto personale è piuttosto facile.

Evidentemente, la via migliore per toccare una compiutezza espressiva sulla base del sistema di Stanislavskij è quella di praticare quegli esercizi allenandosi come altri hanno fatto; il difficile sarà, semmai, avere la stessa costanza che gli importatori del Metodo negli Stati Uniti hanno avuto insistendo, da un quarantennio, ormai, e tra le varie vicissitudini che abbiamo ripercorso, su codesto tipo di preparazione dell'attore. Il difficile sarà, certamente, nel riuscire ad impossessarsi del Metodo di studio a secondo delle esigenze proprie d'un tempo e di ogni possibile nuova conoscenza dell'uomo e di ogni interpretazione di quelle esercitazioni che lo stesso Stanislavskij invitava a non voler considerare una Bibbia; Strasberg, ad esempio, quando ai tempi del Group Theatre, si sentì dire che la loro interpretazione del Metodo era errata perché attribuiva un rilievo predominante agli esercizi sulla memoria affettiva, potette protestare affermando che « Stanislavskij, in tal caso, era arretrato addirittura rispetto alle posizioni da cui era partito ».

Si cita questo episodio in quanto abbastanza stimolante, ci sembra, per ogni gruppo che volesse ripetere le esperienze compiute negli Stati Uniti dalla scuola di Boleslavsky e della Ouspenskaya fino allo Actors' Studio. E' certo, infatti, che quegli attori i quali credono nel

sistema di Stanislavskij come nel migliore mezzo per una preparazione specifica, non hanno altra soluzione che quella di riunirsi in gruppi di lavoro, e di procedere allo studio del Metodo non tanto al di fuori dei testi e dei suggerimenti del passato remoto e prossimo, quanto rielaborando il Metodo dal punto di vista di chi può ormai giudicare quali possono essere i pregi, i vantaggi e quali gli svantaggi, gli errori compiuti altrove. Non abbiamo dati sufficienti per essere in grado di giudicare se gli *workshop* sorti in Italia e in Inghilterra abbiano seguito strade valide; merita accennare, però, a tali iniziative che, in partenza, tendevano a rifarsi non all'originaria scuola del Teatro d'Arte di Mosca, ma all'Actors' Studio. Per quanto riguarda l'Italia, il primo tentativo fu attuato da Gloria Guerrieri che, nel '53, costituì uno « studio per attori » per conto della Lux Film; dopo la scomparsa della Guerrieri, vari gruppi di giovani attori e registi tentarono di proseguire il lavoro appena iniziato, senza tuttavia poter condurre a termine alcunché di concreto. In Inghilterra, sempre rifacendosi al modello dello Studio di Nev York, venne costituito un « London Actors' Studio » per iniziativa di Al Muloch; anno di nascita il 1956. Le intenzioni erano quelle di strutturare lo Studio di Londra secondo lo sperimentato schema predisposto da Cheryl Crawford, Kazan e Strasberg per l'organismo da essi diretto.

Prima valutazione di un fenomeno non concluso

Alla conclusione di queste righe, cui — peraltro — si è inteso dare non solo un carattere informativo ma di valutazione dell'attività dello Studio, sarebbe opportuno tentar di stendere un bilancio su un fenomeno tra i più rilevanti dello spettacolo internazionale. A noi pare, però, e lo premettiamo subito, che sia oltremodo arduo porre sulla bilancia un fatto che non è per nulla giunto ad esaurimento. Ripercorrendo le linee storiche dell'Actors' Studio, sono implicitamente venute alla luce le differenze esistenti tra generazioni e generazioni, tra impegni di fronte alla vita e di fronte all'arte; così, osservando da una lontana prospettiva, il significato dell'imporsi del sistema stanislavskijano e della particolare interpretazione (tutta tesa all'introspezione) degli uomini di teatro americani, potrebbe suggerirci di connettere tale favorevole sviluppo d'un metodo per apprendere a recitare a quello delle scoperte freudiane e della pra-

tica psicanalitica (connessione che da taluni viene, infatti, rimproverata allo Studio); come sarebbe agevole legare la fortuna della didattica praticata dallo Studio con quella dei moderni indirizzi della pedagogia. Ma, guardando troppo da posteri un aspetto che ci è contemporaneo, si rischia di non vedere quelli che sono i proficui, specifici significati d'un'esperienza che ha i suoi aspetti complessi e non totalmente accettabili per quanto riguarda alcuni risultati, ma che possiede anche i suoi concreti punti a favore.

La preparazione dell'attore, ad esempio; alla resa dei conti, la ragione della sua costituzione è questa. Ed è probabile che, se nessun fenomeno parallelo dovesse sortire da quella fucina nel campo della creazione artistica, se nessun vantaggio dovesse trarne per il presente la società in cui i Kazan o i Williams operano, l'Actors' Studio resterà ugualmente nella storia dello spettacolo di Broadway come un importante gradino verso la nascita di quel grande teatro americano che ognuno ha ragione di attendere.

Rapporto sulle cose d'Argentina

di *GIULIO CESARE CASTELLO*

La lunga stagione dei festival è cominciata a Mar del Plata, con una manifestazione contrassegnata dal numero II°, ma che in realtà è stata la quarta, se si tenga conto del fatto che due edizioni del festival erano già state promosse, anni fa, *ad majorem gloriam* di Perón. Non ebbi occasione di assistere alla prima edizione del festival in regime democratico, ma mi è stato detto che i suoi quadri organizzativi erano completamente diversi da quelli di quest'anno. Per il 1960 — anno di particolare significato per i nostri amici argentini, in quanto vi cade il centocinquantesimo anniversario della « rivoluzione di maggio » — l'onere dell'organizzazione è stato in buona misura attribuito ai professionisti del cinema. Credo sia la prima volta che questo avviene, nel mondo, e il fatto vale certo la pena di essere sottolineato. Così, mentre il presidente della manifestazione, Enzo Ardigó (persona quanto mai attiva, garbata e ben intenzionata), stava a rappresentare l'Associazione dei Giornalisti (cui appartiene per il settore sportivo), il vicepresidente, Attilio Mentasti, stava a rappresentare l'Associazione dei Produttori, il segretario, Ariel Cortazzo, stava a rappresentare la Società degli Autori, il tesoriere, Antonio Berciani, stava a rappresentare la Società dei Registi cinematografici. Né mancavano esponenti delle associazioni che raggruppano gli attori, i compositori, gli scenografi, i tecnici, i documentaristi, i cineasti d' « attualità » e via dicendo. Da una simile impostazione è derivato come logica conseguenza che molti altri *right men* sono stati collocati nei *right places*: da Héctor J. A. Grossi, un bravo giornalista specializzato cui è stato affidato l'Ufficio Stampa, a Andrés José Rolando Fustiñana (Roland), conservatore della Cinemateca Argentina, cui è stata affidata l'organizzazione della sezione retrospettiva, a Edmundo Eduardo Eichelbaum, critico del quotidiano *La Razón,* saggista e direttore della collana cinematografica dell'editore Losange, che è stato preposto alla Comisión de

Asuntos Culturales, cioè all'organizzazione di incontri e dibattiti. Senza contare i critici della cui consulenza il Festival si è in vario modo valso, da Jaime Potenze a Raimundo Calcagno (Calki), da Carlos A. Burone a Tomás Eloy Martínez e via dicendo.

Ho voluto sottolineare subito queste caratteristiche, in quanto esse sono un po' una peculiarità di Mar del Plata ed anche in quanto in tale festival le persone hanno avuto peso ed interesse assai maggiore che le opere. Se da un lato stavano, in qualità di anfitrioni davvero impagabili, tutti i menzionati e, con loro, la cinematografia argentina al gran completo (accennerò in seguito ai suoi registi e attori più rappresentativi), dall'altro stava la schiera degli invitati, convenuti da un gran numero di paesi. C'erano, tra i critici e gli studiosi, Georges Sadoul e Pierre Billard, Marcel Martin e Lotte H. Eisner, Peter G. Baker e Derek Prouse, George N. Fenin e Carlos Fernández Cuenca, Edmund Luft e H. Alsina Thévenet, Jacques Doniol-Valcroze e Dwight MacDonald, Antonio Lópes Ribeiro e Jorge Arteaga, Henri Langlois e Guido Aristarco, Fernaldo Di Giammatteo e Massimo Mida Puccini, Guglielmo Biraghi e il sottoscritto (con tante scuse per tutti coloro che ho involontariamente dimenticato). C'erano, tra i registi, Bernhard Wicki e Valerio Zurlini, Andrzej Wajda e Pierre Kast, ancora Doniol-Valcroze e Edouard Molinaro, Joseph L. Mankiewicz e Delbert Mann, Otakar Vávra e Anthony Asquith ed altri. E scenaristi come Jerzy Stawinski e Paddy Chayefsky. Ed un notevole gruppo di attori: da Wicki stesso a Emmanuelle Riva, da Micheline Presle a Françoise Prévost, da Maria Laforêt a Michel Auclair, da Eleonora Rossi Drago a Elsa Martinelli, da Jacqueline Sassard a Saro Urzí, da Dolores Del Rio a Conchita Montes, da Emma Penella a Tony Britton, da Tony Wright a Paul Massie, da Marie Tomásová a Curd Jürgens eccetera eccetera (tra questi eccetera è compresa una tanto sconosciuta quanto ammirata — *et pour cause* — Senta Berger, di provenienza viennese). Ma l'interesse di tutto ciò non risiedeva tanto nel semplice fatto della presenza di costoro quanto nelle occasioni di incontro e di confronto di idee (tra critici, registi, scenaristi), promosse dagli organizzatori.

All'atto pratico, alcuni coefficienti hanno giuocato contro le buone intenzioni di partenza: una certa mancanza di esperienza, una certa entusiastica tendenza a peccare « per eccesso » (mettendo al fuoco troppa carne; la metafora è involontariamente calzante, date le caratteristiche gastronomiche del paese), la dispersività di un luogo

come Mar del Plata: città di trecentocinquantamila abitanti, i quali diventano un milione e più durante la stagione balneare, e dove le distanze tra albergo e albergo e tra albergo e cinema si misurano quasi sempre in chilometri, dove il « quartier generale » del festival ha le dimensioni e il carattere « babilonico » dell'Hotel Provincial. Il festival di Mar del Plata ha certo bisogno di una sede: oggi non esistono infatti veri uffici di direzione, l'ufficio biglietti (il cui sistema di distribuzione ha dato adito ad inconvenienti) è da una parte, l'ufficio stampa da un'altra, gli stands (privi di materiale per i giornalisti) da una terza; un paio di cinema si dividono le proiezioni ufficiali, in una terza sala vi sono proiezioni non ufficiali, in una quarta proiezioni retrospettive. Si aggiunga che una razionale utilizzazione del tempo è resa difficile, oltre che dalla dispersione e dalle distanze, da un certo qual accavallamento di manifestazioni. Perché fra l'altro alle iniziative ufficiali si sommano quelle non ufficiali. E' accaduto così che agli incontri culturali predisposti dalla apposita commissione del festival abbiano mosso una concorrenza un po' sleale incontri, peraltro utili e interessanti, nati più o meno estemporaneamente: come quello sulla *nouvelle vague* o meglio sulle varie tendenze del « giovane cinema » nel mondo. D'altro canto, solo vere e proprie acrobazie avrebbero consentito di seguire la sezione retrospettiva del festival, con la sua rassegna del disegno animato ed il suo ciclo dedicato al « romanzo nel cinema argentino ». Gli « incontri », iniziati quando una buona parte degli invitati non aveva ancora potuto giungere a Mar del Plata, hanno toccato vari argomenti (mentre forse sarebbe stato più conveniente restringere l'attenzione ad uno solo e, nei limiti del possibile, esaurirlo). I temi proposti alla discussione non sono mai stati strettamente teorici, per loro natura (il che va ascritto a merito degli organizzatori); ma hanno rischiato di diventare astratti ogni qual volta esorbitavano (e ciò avveniva spesso) dalla sfera pratica d'azione della gente di cultura. Si è dunque parlato del problema delle coproduzioni, si è parlato del problema della libera circolazione internazionale dei film d'arte (votando una dichiarazione auspicante la costituzione di un Centro Internazionale di Diffusione Cinematografica), si è parlato del problema della censura. E a quest'ultimo riguardo i dibattiti si sono fatti concreti, in quanto alcuni degli intervenuti hanno recato un utile contributo informativo, mettendo i colleghi al corrente circa la situazione nei rispettivi paesi.

E' innegabile che sia la preferenza, negli inviti, data a critici e saggisti piuttosto che a cronisti sia l'importanza attribuita in partenza alle iniziative di carattere specificamente culturale hanno impresso al festival di Mar del Plata — per lo meno sul piano delle intenzioni — una fisionomia un po' diversa da quella della gran maggioranza dei festival. L'aspetto mondano e « fanatico » (spiccatissimi) è coesistito con quello culturale, con una frequente tendenza a sottolineare che per gran parte dei maggiori responsabili dell'organizzazione il più importante era il secondo. Critici, registi, scenaristi, attori anche, della grossa delegazione argentina non hanno trascurato di recare spesso agli « incontri » il contributo della loro presenza. (In Argentina può capitare benissimo di vedere un'attrice diciottenne o ventenne, assai graziosa e già popolare, la quale rimane seduta per ore ad ascoltare un dibattito culturale, finito il quale si trasferisce magari, in piena notte, ad un cineclub, per assistere ad una proiezione altrettanto culturale: cose, diciamolo pure, che da noi paiono alquanto improbabili.) I nostri colleghi argentini hanno preso molto sul serio — nella maniera più simpatica — l'occasione, da loro stessi promossa, di incontrarsi con quanti di noi avevano varcato l'Oceano accogliendo l'invito ricevuto. Ed altrettanto va detto di quel notevole pubblico che affolla i cineclubs e le sale di conferenze o di quel già folto gruppo di giovani che muovono le acque del cinema e della cultura argentina, scrivendo o realizzando cortometraggi e film indipendenti (ne riparleremo tra breve). Due temi hanno sopra tutti affascinato i nostri interlocutori e gli uditori in genere: quello del cinema italiano (con speciale riferimento alla situazione attuale di risveglio e a *La dolce vita,* inutilmente attesa con eccitazione a Mar del Plata) e quello della *nouvelle vague* francese. Ma in particolare l'ammirazione, l'affetto, l'interesse per tutto quello che è italiano (film, e libri o riviste, registi e critici, etc.) è apparso evidente nella maniera più lusinghiera, dapprima a Mar del Plata, poi a Buenos Aires, dove una proiezione privata si alternava con una cena, una seduta di cineclub con un dibattito alla Associazione della critica, una riunione all'Istituto di Cultura Italiana con una « tavola rotonda » televisiva o con una intervista radiofonica e via dicendo.

Non può meravigliare quindi il fatto che, in un paese dove agli orari in genere non è possibile attribuire neppure un valore indicativo, di una puntualità esemplare fosse l'uscita giornaliera, a Mar del Plata, della « Gaceta del Festival », una pubblicazione quotidiana

a cura di Héctor J. A. Grossi, redatta con agilità e contenente non soltanto orari, schede filmografiche, interviste, noterelle varie e fotografie, ma anche articoli di un certo interesse, firmati da gran parte dei critici di fama presenti e da diversi cineasti autorevoli (da segnalare particolarmente l'ultimo numero, nel quale sono state raccolte le opinioni critiche sul festival di molti critici). A fianco della « Gaceta » va segnalato il numero unico ufficiale pubblicato in occasione del festival e contenente fra l'altro articoli sul passato ed il presente del cinema argentino, sulla situazione odierna di varie cinematografie nazionali, sui temi delle rassegne retrospettive in programma, etc., con una collaborazione internazionale, molte illustrazioni, etc. Un altro, lussuoso numero unico è stato pubblicato in forma non ufficiale, con gran ricchezza iconografica e di dati (elenco di tutti i cineasti argentini, divisi per categorie) e sopra tutto con notevoli contributi saggistici, dal succoso *aperçu* storico « Pasado y presente del cine argentino » (non firmato, ma dovuto — credo — a Jorge Miguel Couselo) al panorama internazionale di Eichelbaum: « Cine: arte del hombre total », etc. Ho voluto citare queste pubblicazioni perché esse concorrono ad illustrare quell'aspetto culturale del Festival, sul quale in Argentina si teneva tanto a porre l'accento (la presenza di una giuria *della* critica è stata sempre sottolineata dalla stampa e dagli organizzatori, i quali avevano pur provveduto alla nomina di una giuria ufficiale assai autorevole, grazie alla presenza congiunta di cineasti di fama e di critici di prestigio).

In fondo, la scoperta della critica argentina è stata uno degli aspetti più positivi del viaggio oltre oceano: scoperta sul piano umano (grazie alla accoglienza affettuosa che abbiamo trovato, alla spontaneità con cui è stato possibile allacciare un discorso) e scoperta sul piano professionale. Non che fino a ieri ignorassimo tutto della cultura cinematografica argentina. Ma oggi è certo possibile disporre di ben più ampi e probanti elementi. A cominciare dai grandi quotidiani, i quali sogliono dedicare alla critica cinematografica notevole spazio, che è stato naturalmente aumentato in occasione del festival, cui non sono stati risparmiati rilievi anche aggressivamente polemici. L'impressione è stata comunque che uomini come Tomás Eloy Martínez su « La Nación » e Edmundo E. Eichelbaum su « La Razón », Carlos A. Burone su « La Prensa » e José P. Dominianni su « El Clarín », ect. adempiano una funzione di estrema importanza e risonanza. La critica argentina presenta una gamma di caratteristiche no-

tevolmente estesa, dal caustico rigore di Jaime Potenze, esponente della corrente cattolica, alla disincantata eleganza di Raimundo Calcagno (Calki). Mi pare che la situazione di « mercato » offra migliori occasioni al critico nei quotidiani o nelle riviste di cultura che non nei periodici specificamente cinematografici. (Finiti sono purtroppo i tempi di « Gente de cine », dei « Cuadernos de cine »). Ma, se « Radiolandia » si presenta con le caratteristiche del periodico per *fans*, il quindicinale « Platea » (dedicato non solo al cinema ma anche al teatro, alla musica, etc.) cerca di contemperare esigenze divulgative ed esigenze culturali, con particolare sottolineatura di queste ultime (vedi il fascicolo dedicato alla presentazione del festival), sia pur in una forma agile, con subordinazione del testo alle illustrazioni. Vi sono poi le manifestazioni di un isolato spirito filologico e saggistico, come i quaderni di « Flashback » (abbiamo già segnalato il primo, dedicato a Ingmar Bergman; il secondo, dedicato a diverse figure di registi, è annunciato, a due anni di distanza dal primo), dovuti all'impegno congiunto di quel giovane ed assai fine saggista che è Edgardo J. Cozarinsky e di quello scrupoloso filmologo che è Alberto Tabbia. E come i fascicoli monografici — editi dal Cineclub Núcleo — di « Cine-Ensayo », che sono stati finora dedicati, rispettivamente, a Alfred Hitchcock, a Gene Kelly e a Jacques Becker.

Di questa situazione propizia per gli studi cinematografici è indice l'intensa attività editoriale in campo librario. Le iniziative isolate e le collane si stanno moltiplicando. Una segnalazione a parte andrà dedicata alla *Historia del Cine Argentino* di Domingo Di Nubila, del quale è testé uscito il primo volume e che testimonia dell'impegno di allineare gli studi storiografici argentini con quelli d'altri paesi. Parecchi volumi di cinema ha in programma la Editorial Universitaria, di recente nascita, una collana di estetica diretta da Eichelbaum ha Losange, e via dicendo. Fra i volumi editi o annunciati molte sono le traduzioni, in ispecial modo dal francese e dall'italiano. Come dicevo poc'anzi, l'influenza esercitata dalla cultura cinematografica italiana è in Argentina tangibile: riviste come « Bianco e Nero », come « Cinema », come « Cinema Nuovo » sono stati e sono testi di formazione, di quotidiano riferimento, per i cultori bonearensi del cinema come arte.

Nel quadro delle attività culturali un notevole peso esercitano la Cinemateca Argentina (con annesso Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino), dove Roland ha un valido collabora-

tore in Juan Carlos Fisner, e i cineclubs, dove può accadere che la proiezione di un film abbia inizio all'una o all'una e mezza del mattino, e la discussione alle tre... (Il movimento cineclubistico ha un cospicuo peso anche a Montevideo, dove le *fiches* e gli opuscoli pubblicati sono di notevole qualità e dove agiscono critici come Homero Alsina Thévenet, Jorge Angel Arteaga, Antonio Larreta, etc., giovani animatori come Walter Achugar, etc. Mentre in Brasile fulcro dell'attività culturale è la Cinemateca Brasileira di Sao Paulo — presidente Francisco Luis de Almeida Salles, conservatore Paulo Emilio Sales Gomes —, cui se ne è di recente affiancata un'altra, dotata di larghi mezzi anche se per adesso di pochi film, a Rio de Janeiro.)

La situazione del normale noleggio ed esercizio è del resto in Argentina abbastanza curiosa. Non è raro che accada di trovare in circolazione film di rilievo risalenti anche a venti o trent'anni fa, e d'altro canto qui meglio o più presto che altrove hanno trovato sbocco certe cinematografie e certi autori, a cominciare da Ingmar Bergman, la cui conoscenza è stata sviluppata a Buenos Aires prima ancora che in Francia. Oggi — mi si dice — la situazione si presenta meno favorevole che qualche anno fa, a causa della limitata convenienza economica incontrata dagli importatori di certi film. A proposito di importatori, ho trovato alcuni di questi alquanto preoccupati e infastiditi da una situazione contingente, che si è venuta a determinare in Argentina in materia di censura. E' accaduto infatti che la censura ufficiale è stata colà recentemente abolita. Dico abolita, *tout court,* come in un tante volte sognato paese di Bengodi. Naturalmente, però, la legge prevede la possibilità che un film, una volta entrato in circolazione, possa venir incriminato per violazione delle comuni norme regolanti la pubblica moralità. Su questa possibilità hanno prontamente cercato di fare leva, con una serie di zelanti denunce alla magistratura, le solite associazioni che vogliono tutelare la salute morale della gente con metodi coercitivi. Tanto zelo ha portato al sequestro non soltanto di film « audaci » come *Les amants,* ma anche di film molto più innocui come *Les dragueurs,* etc., i quali — all'epoca del mio viaggio in Argentina — si trovavano in attesa di giudizio. S'intende che tutti questi sequestri hanno allarmato gli importatori, i quali si sono affrettati a sostenere che era meglio il vecchio sistema, che con una censura si sa come regolarsi senza correre avventure, che adesso si guarderanno bene dall'importare tanti film francesi, italiani, etc., per evitare il rischio (o la certezza) di vederseli sequestrare con proprio

grave danno, e via dicendo. La reazione degli importatori è quella di chi momentaneamente ha subito un danno finanziario. Ma la reazione degli osservatori più obiettivi è completamente diversa. Essi trovano che l'abolizione della censura come istituto è un provvedimento « civile » e che gli attuali inconvenienti si verificano soltanto perché la situazione è mutata di recente, così che nessun processo ha (o aveva fino a poco tempo fa) fatto seguito ai sequestri. Questi osservatori nutrono la massima fiducia nell'equilibrio della magistratura argentina e si dichiarano certi che i film incriminati saranno rimessi in circolazione, per cui — dopo aver perduta una battaglia dopo l'altra — i denunciatori si stancheranno di spendere a vuoto le loro energie, e la situazione entrerà in una liberale normalità. (Curioso a dirsi, ho trovato una posizione piuttosto rigida della censura in una città per altri versi spregiudicata come Sao Paulo del Brasile.) Con questa temporanea situazione caratterizzata dai provvedimenti di sequestro fa comunque contrasto l'esistenza, nella stessa Buenos Aires, di un paio di cinema pornografici. Me ne è stato indicato uno, in pieno centro, il quale inizia le sue proiezioni alle 11 del mattino ed i cui spettacoli comprendono un « varietà » (di che genere è facile immaginare), dei cortometraggi dichiaratamente pornografici ed un film a soggetto, scelto fra quelli più « piccanti » e nel quale possono magari venir inserite interpolazioni ad esso del tutto estranee. (Mi è stato citato il caso di un vecchio film svedese, nel quale a un certo momento la protagonista faceva un bagno in un lago. Ma, siccome l'operazione di « spogliarello » era ripresa in campo lungo, si provvide ad interpolare una scena, tolta da altro film, in cui un'attrice — del tutto diversa e per nulla somigliante a quella del film in programma — si spogliava ripresa da vicino. Finita la parentesi erotica, il film riattaccava come nulla fosse, al punto in cui era stato interrotto...)

Il cinema può contare in Argentina su un pubblico fervidissimo. Lavalle — la stretta arteria del centro di Buenos Aires chiusa al traffico non pedonale — costituisce, specie la sera, con tutte le sue insegne al neon illuminate e multicolori, uno spettacolo di per sé: data la folla che entra ed esce dai moltissimi cinema che in essa si aprono fianco a fianco, da ambo i lati. Si tratta di un pubblico incandescente e, nella massa, un po' ingenuo in certe sue manifestazioni di fanatismo. Un pubblico che a Mar del Plata ha stretto in permanenza d'assedio — con paurosa veemenza ed ostinazione — la stazione ferroviaria, gli alberghi, i cinema, solo per il gusto di ve-

dere fuggevolmente, di salutare con grida isteriche, di ottenere un sorriso o un autografo dall'attore di passaggio. Il concetto di « divo » è in Argentina piuttosto elastico e provinciale: tutto « fa brodo », per così dire. Giovani ignoti o anziani giubilati possono sentirsi galvanizzati, in quell'atmosfera. Basti notare che il culmine della popolarità è stato toccato da una bionda bellezza del più corrente cinema tedesco, Germaine Damar, grazie ad un filmetto, *Die Beine von Dolores,* cui è stato di recente decretato in Argentina un successo strabiliante. Ciò non toglie che quello stesso pubblico possa avere certe sue reazioni da non sottovalutare. Come è accaduto la sera della proiezione ufficiale del film argentino in concorso, *El bote, el rio y la gente*: se all'inizio applausi affettuosi hanno salutato l'apparizione sullo schermo dei nomi di piccole e grandi celebrità locali, alla fine la delusione e il dispetto per la cattiva figura fatta dal cinema nazionale sono esplosi con reazioni energicamente sibilanti ed irridenti.

La scelta del film citato — regista Enrique Cahen Salaberry — quale unico rappresentante del cinema argentino al festival è stata un indice dello scontro di interessi e di valutazioni esistenti nell'ambito del cinema bonearense, come del resto altrove. Perché nel momento attuale tale cinema aveva ben di meglio da offrire che quella specie di artificiosa e goffa *Domenica d'agosto* locale, sviluppata in episodi l'uno all'altro intersecati ed ambientata nell'incantevole Delta che offre agli abitanti di Buenos Aires la possibilità d'evasione per ogni fine settimana (una buona occasione perduta, oltre tutto). Ciò non toglie che l'Instituto Nacionál de Cinematografía, nato dal decreto-legge del gennaio 1957, poi convertito in legge dal governo regolare andato al potere il 1° maggio 1958, abbia svolto e svolga un'opera proficua per la protezione e lo stimolo (quanto meno dal punto di vista economico) di una produzione, che la politica della dittatura peronistica aveva avviata verso una crisi tanto industriale quanto artistica. Purtroppo però non sembra che, nello svolgere la sua politica, l'Instituto tenga sufficientemente presente il concetto di « qualità », né che sappia o voglia fare le debite distinzioni tra vecchio e nuovo.

Oggi come oggi, si possono individuare quattro settori creativi, nella cinematografia argentina, afflitta pur sempre da una notevole penuria di scenaristi dotati di idee. Il primo è quello cui appartengono certi drammoni convenzionali, certe commedie goffe, certi pre-

testi per spogliarelli alla buona. Il secondo è quello nel quale rientrano alcuni registi ormai veterani (i Lucas Demare, i Mario Soffici), considerati i fondatori di un cinema nazionale teso a liberarsi dalle tentazioni del folclorismo, ma che oggi hanno perduto lo slancio degli anni 1937-45. Dagli altri due settori è lecito attendersi un progressivo rinnovamento del cinema argentino, una sua sprovincializzazione, la riscoperta da parte sua di una tematica nazionale: il momento attuale è infatti, per quella cinematografia, di transizione. Da una generazione ad un'altra, da un sistema ad un altro. Le sorti artistiche del cinema argentino sembrano comunque, al momento attuale, per buona parte in mano ai registi della generazione dei trentacinque-quarant'anni: Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala. Il primo ha cominciato a diventare un nome internazionale nel 1957, da quando la critica francese gridò alla scoperta a proposito de *La casa del ángel,* presentato a Cannes. *La casa del ángel* non era tuttavia il primo film di Torre Nilsson, che è figlio d'arte, suo padre essendo quel Leopoldo Torres Ríos (scomparso proprio in questa primavera del 1960), notevole regista della vecchia generazione, con certi suoi interessi di natura realistica. Proprio accanto al padre Torre Nilsson esordì come corregista con *El crimen de Oríbe,* dopo di che realizzò tra l'altro *Díaz de odio* (1954, da un racconto di Jorge Luis Borges), e quindi *La casa del ángel,* cui seguirono *El secuestradór* (1958), *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1960), *Un guapo del 900,* che il regista stava girando nel marzo scorso, all'epoca del mio soggiorno a Buenos Aires. Mi auguro di poter presto completare la conoscenza delle opere di Torre Nilsson e di poter quindi dedicare alla sua figura un discorso meno sommario e provvisorio. Quel che oggi mi è possibile dire di lui è che si tratta senza dubbio di una personalità singolare, su cui hanno agito e ancora agiscono reminiscenza ed influenze svariatissime, più o meno consapevolmente assorbite. (Sotto questo ed altri aspetti, Torre Nilsson può far pensare a Bardem.) Egli ha ripetutamente dimostrato una predilezione per certe atmosfere fantastiche ed inquietanti, per certi climi insoliti e magari irritanti (si pensi al sadismo ostentato del *Secuestradór*), per certe lambiccature formali. In lui aperture verso uno psicologismo sviluppato su di un registro « eccezionale » si incontrano con scoppi di *mélo,* derivanti da un temperamento e da una tradizione nazionale, con violentazioni espressionistiche. Il mondo di Torre Nilsson — il quale si appoggia spesso a romanzi di sua moglie, Béatriz Guido, che è an

che la sua scenarista di fiducia — ha qualcosa di un magma non ancora decantato, nel quale coesistono elementi disparati, se non contraditttorî. Il penultimo film del regista, però, *Fin de fiesta,* pur confermando diverse tra le caratteristiche accennate, presenta un Torre Nilsson più maturo e in certa misura nuovo: un Torre Nilsson sostanzialmente realistico e deciso a prendere posizione di fronte ad una problematica attuale, riguardante il suo paese. *Fin de fiesta* è infatti la storia, corposamente raccontata (con ricostruzione di episodi autentici: vedi l'assassinio in Parlamento), di un *caudillo* di un quarto di secolo fa, di un signorotto che fonda la propria potenza sul danaro, sulla frode e sulla violenza (Barceló era il nome di questo personaggio effettivamente esistito; nella finzione esso è stato mutato in Braseras), fin che la maschera dell'ipocrisia non vien fatta cadere dal suo volto, provocando il suo crollo. (Si può pensare a *All the King's Men* di Rossen e, per qualche tratto, a *We Were Strangers* di Huston.) Chi tale crollo provoca è il suo stesso nipote e « delfino », il quale prende coscienza di valori e doveri che aveva fino allora ignorati. *Fin de fiesta* è un film sincero e robusto, dove certi eccessi, certe reminiscenze più apparenti, certi tratti di gusto discutibile, certi formalismi un po' compiaciuti perdono d'importanza di fronte al nerbo di un racconto, ricco di diverse pagine ispirate (vedi quei due funerali — dell'avversario politico e del luogotenente, l'uno e l'altro fatti assassinare, con diverso stile, dal protagonista, il quale nasconde poi i propri delitti dietro una pompa ipocrita di omaggio) e di riferimenti impliciti ad una realtà anche recente. (Il successivo *Un guapo del 900* — il titolo è di per sé chiaro — si basa non su un romanzo della Guido, ma su un testo teatrale, ed ha per eroe un personaggio pittoresco, di una Buenos Aires inizio di secolo.) Vale la pena di avvertire che *Fin de fiesta* non si chiude, come il romanzo da cui trae origine, con l'annuncio dell'avvento di Perón, coincidente con la fine del vecchio protagonista. La situazione odierna in Argentina — dove i « nostalgici » sono milioni — è tale che ogni accenno all'ex dittatore sarebbe imprudente. Impensabile addirittura sarebbe un film dichiaratamente antiperonistico. Chi, come Fernando Ayala, ha voluto tentare di farlo ha dovuto parlare in metafora. Come è accaduto in *El jefe,* film che offre qualche affinità con *Fin de fiesta*: poiché anche in esso si racconta la storia di un *caudillo* e della sua caduta. Quel *caudillo* è, nelle intenzioni degli autori (Ayala ed il suo scenarista David Viñas, su un racconto del quale il film si

basa), né più né meno che Perón, ed il suo più giovane accolito, il quale dapprima ha per lui una sorta di culto (c'è vaga allusione ad un legame omosessuale tra i due), ma alla fine apre gli occhi, sia pur con riluttanza ed angoscia, e lo ripudia, questo giovane accolito è addirittura l'Argentina. *El jefe* non è un racconto « storico » sulla figura di Perón, bensì un'allegoria realistica, un film a chiave, il quale è in apparenza la pura e semplice storia di una banda a mezza via tra teppismo e « bidonismo », ma — al di là di tale significato immediato — un altro vuol averne, più importante e più bruciante. Tale significato risulta assai evidente ad uno spettatore argentino (il protagonista, per esempio, ad un certo momento, nell'arringare un pubblico di « vittime » designate, assume modi e toni oratorî che ricordano da vicino quelli dell'ex dittatore). Lo spettatore straniero può afferrarlo e gustarlo qualora sia stato messo sull'avviso. Una volta in possesso della chiave, egli non farà fatica a seguire certi ingegnosi parallelismi, a cogliere certe precise allusioni. Ayala (rivelatosi nel 1955 con *Ayer fué primavera,* cui fecero seguito *Los tallos amargos* e *Una viuda difícil*) è un uomo che crede in un cinema *engagé*: e lo ha dimostrato facendo seguire al *Jefe* un film la cui tematica è più dichiaratamente politica: *El candidato.* E non è certo un caso — ma la conseguenza di un risveglio di determinati interessi — il fatto che un regista dell'ultima generazione, Simón Feldman, abbia esordito nel campo del lungometraggio con una satira politico-sociale: *El negoción.* Lo spunto da cui muove quest'ultima è curioso e divertente: in un paese popolatissimo di cavalli uno spazzino (interprete un caratterista dalla comicità misurata ed amabile: Ubaldo Martínez) pensa che, se alle terga dei quadrupedi venisse legato un sacchetto per gli escrementi, il lavoro suo e dei suoi colleghi ne risulterebbe grandemente alleviato. Dell'idea si impadronisce il cognato dello spazzino, il quale — fatta efficace opera di persuasione presso le autorità locali e centrali — riesce ad impiantare un *trust,* le cui dimensioni vanno ben presto diventando gigantesche. Basato sull'intimidazione, sulla frode, sulla corruzione, esso riesce a rendere praticamente obbligatori i sacchetti, ad impadronirsi di tutti gli escrementi equini del paese e a sfruttarli industrialmente in modo quanto mai redditizio, a spese della popolazione. Quando si profila una crisi di sovraproduzione, la materia prima vien fatta sparire, per evitare il crollo dei prezzi: ma gli stessi spazzini provocano una rivolta, in seguito alla quale autorità e sfruttatori sono messi in fuga, e con loro il malcapitato e in-

genuo spazzino autore della trovata, che altri aveva, con la candida collaborazione di lui, sfruttato per scopi disonesti. Il film — che è il rifacimento di un precedente saggio a 16 mm. dello stesso regista — non ha il rigoglio di fantasia, l'autorevolezza di piglio, la vividezza di stile, che sarebbero stati desiderabili per il pieno sfruttamento della trovata; ma le invenzioni, i *gags*, le battute sono spesso pungenti e il risultato complessivo abbastanza saporito, ad onta di un certo tono un po' « goliardico ».

Torre Nilsson ed Ayala appaiono chiaramente i due uomini di punta del movimento che tende, non senza fatica e non senza subire resistenze, a sprovincializzare la cinematografia argentina. Il successo che hanno incontrato, l'interesse che hanno suscitato hanno consentito loro di raggiungere una notevole indipendenza, nell'ambito di una produzione industrialmente organizzata. Il quarto settore della cinematografia argentina è quello della generazione più giovane, degli indipendenti veri e proprî, o addirittura degli « irregolari », potremmo dire, i quali si trovano un po' ai margini del cinema ufficiale (in parte essi si muovono nell'ambito del formato ridotto). Alcuni di costoro sono arrivati al lungometraggio, come il Feldman poc'anzi citato, o come l'Enrique Dawi di *Rio Abajo,* film (mi dicono; io non ho potuto vederlo) di ispirazione tra flahertiana e neorealistica. Alla visione « immediata » del neorealismo, alla sua carica sociale polemica guardano infatti molti di questi giovani, il cui campo d'azione è sopra tutto il cortometraggio. In tal senso significativo è pure un documentario di David Kohon, *Buenos Aires,* schematico in certa sua meccanica contrapposizione della città moderna e borghese alla *bidonville,* ma sincero nel suo rifarsi all'esempio di un certo *approach* alla realtà e di un certo spirito di « denuncia ». Al neorealismo si richiamano anche fra l'altro taluni saggi dell'attività svolta dall'Instituto de Cinematografía, diretto da Fernando Birri (un ex allievo del Centro Sperimentale di Cinematografia), presso la Universidad Nacionál del Litorál (vedi *Tire-Dié,* definito « prima inchiesta sociale »). Alle reminiscenze ed influenze di questa sorta fanno riscontro quelle relative, poniamo, all'avanguardia franco-tedesca di trent'anni fa, all'espressionismo, etc. All'avanguardia, ad uno sperimentalismo formalistico si rifa, poniamo, l'Osias Wilensky di *Moto perpetuo,* cortometraggio presentato a Mar del Plata. In fondo, non c'è da meravigliarsi della persistenza di un simile spirito ritardatario, anche in giovani d'altro canto dotati e senza

dubbio animati dalle migliori intenzioni di contribuire al rinnovamento del cinema nazionale. L'Argentina è rimasta per troppo tempo ai margini dei movimenti vivi, ed il processo di sprovincializzazione del suo cinema deve passare anche attraverso queste tappe, da giudicarsi con comprensione. E' evidente che né film come *Buenos Aires* né film come *Moto perpetuo* recano un contributo originale di sorta, ma gli uni e gli altri possono rappresentare uno stadio d'un cammino verso una presa di coscienza, sia tecnico-stilistica sia tematica.

Questi rapidi cenni panoramici sul cinema argentino non sarebbero completi se non accennassi — oltre che all'esistenza di operatori di classe, come il Ricardo Younis di *Fin de fiesta* — ai sintomi di rinnovamento riscontrabili nei quadri degli attori. Cinema argentino era per noi, fino a poco tempo addietro, sinonimo di recitazione legata a *clichés* melodrammatici o macchiettistici, in parte derivanti da una vecchia « scuola » teatrale. Ora, accanto alle sopravvivenze tenaci di questo gusto, accanto alle fiorenti « maggiorate », come la bruna Isabel Sarli specializzata in spogliarelli cui deve un successo ed un prestigio locale cospicui, è dato spesso apprezzare — nei film dei registi più maturi — personalità nuove e stili di recitazione più moderni. Una personalità nuova non è Arturo García Buhr, protagonista di *Fin de fiesta* e destinato a riapparire ora in *Un guapo del 900,* pure di Torre Nilsson: ma si tratta di un anziano attore di carattere ricco di forza e di sostanza drammatica autentica, mentre un più giovane e notevole caratterista è Lautaro Murúa (il luogotenente, fra l'altro, di *Fin de fiesta*). Una personalità abbastanza spiccata mi sembra pure Alberto de Mendoza (l'eroe del *Jefe*), che può ricordare il José Suarez de *La sfida,* mentre tra i *jeunes premiers* va sempre più affermandosi Duilio Marzio (*La caída, El jefe,* etc.), un attore che ricorda invece — e non soltanto fisicamente — Massimo Girotti e che, pur non avendo raggiunto la piena maturità, vale di più di quel che il suo aspetto apollineo e un po' insipido lasci presagire. Tra i giovanissimi, quello preferito dai registi argentini sembra essere Leonardo Favio (*El secuestradór, El jefe, Fin de fiesta,* etc.), alla cui fotogenia non corrisponde ancora sempre una adeguata scioltezza di espressione. In campo femminile, i Torre Nilsson, gli Ayala dimostrano di preferire alle vistose « maggiorate » ed alle esponenti della vecchia scuola le giovanissime: fino al punto da snaturare la fisionomia della diciot-

tenne e graziosissima Graciela Borges, artificiosamente imbiondita ed invecchiata sia da Ayala (per una breve parte « vampistica » nel *Jefe*) sia da Torre Nilsson (per una assai più impegnativa parte in *Fin de fiesta*). Sarei curioso di vedere questa attrice in un personaggio che le corrisponda più naturalmente, come corrispondevano le eroine de *La casa del ángel* e de *La caída* alla personalità di Elsa Daniel, una « ingenua » di poco più anziana e pur essa ancora acerba, ma non priva di doti promettenti.

Oltre alla Borges e alla Daniel va ancora ricordata per lo meno la vibratile Maria Vaner di *El secuestradór,* etc.

Una postilla richiederebbe la situazione della televisione argentina, per ora dotata di un solo canale, ma destinata ad arricchirsi, nel giro di pochi mesi, prima di un secondo e poi di un terzo canale. Purtroppo, non ho avuto il tempo per rendermi conto personalmente del livello delle trasmissioni, descrittomi peraltro come assai scadente. Ho fatto tuttavia una piccola esperienza personale, essendo stato invitato a partecipare ad un dibattito sul festival di Mar del Plata. Mi era già capitato di prender parte ad analoghe trasmissioni della Televisione italiana. Ora, è indubbio che quel che colpisce negli studî di Buenos Aires è una certa confusione che vi regna, una cert'aria di improvvisazione. Ma questa — per lo meno in occasioni del genere — finisce col dare risultati di maggiore spontaneità. Non mi è riuscito di arrivare sul set che due minuti prima dell'inizio della trasmissione, ma questo non mi ha impedito di prendervi parte, come del resto è accaduto a Sadoul, giunto ed accolto a trasmissione iniziata. Parecchi erano gli intervenuti — di diversa nazionalità —, due i presentatori e *meneurs de jeu,* di sesso diverso e dal fare simpaticamente *unformal.* Nessuna prova, nessun preciso piano preventivo: una totale e viva improvvisazione, non senza interruzioni e piccole discussioni « interne » del tutto estemporanee. Un procedimento opposto a quello vigente da noi, dove per una cosa del genere si è costretti a fare tanto di prova il pomeriggio per la sera e si è ammoniti a non distaccare gli occhi dall'obiettivo della *camera*: con il risultato di una sorta di mummificazione generale.

* * *

Il discorso mi ha portato alquanto lontano dal Festival di Mar del Plata, o per lo meno dai film ad esso presentati. Del cui livello

medio non c'è stato davvero da rallegrarsi. Al festival non è affatto mancato un carattere di ampia internazionalità: ma troppe nazioni, a cominciare dagli Stati Uniti, dal Giappone, dall'Unione Sovietica, non pare abbiano voluto « impegnarsi » molto (e come biasimarle, se la stessa nazione ospitante ha compiuto — come s'è visto — una scelta tanto poco onorevole per lei?). Altri paesi — penso alla Francia — hanno creduto di « impegnarsi », ma lo hanno fatto comunque in modo errato. Il terreno per la conquista dei premi maggiori è rimasto quindi sgombro per quei paesi che avevano preso il festival più sul serio: la Germania e l'Italia. Gli altri hanno fatto da contorno, e i riempitivi da essi presentati hanno provocato spesso il desiderio di un maggior rigore da parte degli organizzatori. (D'altro canto, i festival sono ormai — lo si sa — ben numerosi, e Mar del Plata non può godere ancora di autorità sufficiente, sebbene abbia il vantaggio, ammesso che vantaggio sia, di dare inizio alla serie annuale.) Non ho dunque intenzione di esaminare uno per uno tutti i film presentati, per due buone ragioni: la seconda è quella accennata, dell'elevato numero di opere di scarso significato, la prima è l'impossibilità in cui mi sono trovato (essendo arrivato, per cause di forza maggiore, un po' in ritardo) di « recuperare » tutti i film già passati sugli schermi (ho comunque rinunciato — data anche la difficoltà di ottenere ripetizioni di proiezioni — solo nei casi in cui, per concorde giudizio, pareva non valerne assolutamente la pena). Dei film non visti e di quelli visti ma non degni di alcun discorso farò dunque un sol mazzo, annotando la presenza, oltre che dell'Argentina, dell'Austria e del Belgio, della Danimarca e dell'Egitto, della Finlandia e del Giappone, della Jugoslavia e del Messico, della Norvegia e del Portogallo, della Spagna e dell'Ungheria e della Unione Sovietica. Tra i registi che hanno rappresentato queste nazioni ve ne erano di più o meno noti: da Paul May a Frigyes Bán e perfino all'Emilio Gómez Muriel dell'ahimé quanto lontano *Redes*. Qualche estimatore ha trovato un film polacco, del quale mi è riuscito di vedere soltanto un brano: *Baza ludzi umarlych* (t.l.: Le strade maledette) di Czeslaw Petelski, una storia aspra, d'un realismo — mi è sembrato — cupo e un po' manieristico, relativa a certe azzardose imprese di camionisti, per il rifornimento di legname da costruzione nella stremata Polonia dell'immediato dopoguerra. Altre simpatie ha riscosso il film cecoslovacco: *Prvni parta* (t.l. La prima squadra di salvataggio) di Otakar Vávra, storia della presa di coscienza

morale e professionale di un minatore, della acquisizione da parte sua di un vero senso di solidarietà verso la collettività di cui fa parte. Questo itinerario psicologico (complicato da una situazione « triangolare », che pone in conflitto nel protagonista i sentimenti dell'amore e dell'amicizia) è seguito da Vávra con nobiltà e decoro, ma con un linguaggio dal gusto alquanto vecchiotto. Altre e più vive simpatie, provenendo da una cinematografia « minore », ha suscitato *Na garganta do diabo* (t.l.: Nel gorgo del diavolo) del brasiliano Walter Hugo Khouri, storia di un gruppo di disertori d'ambo le parti, ai tempi della guerra fra Brasile e Paraguay, nel secolo scorso. Il racconto non manca di scorci suggestivi, specie grazie al partito che l'operatore ha saputo trarre dal pittoresco *décor* naturale offertogli dalla selvaggia zona di confine dominata dalla giungla e dalle spettacolari cascate dell'Iguazu (vedi la fucilazione cui esse fanno da sfondo). Qualche volta alla suggestione si associa una reminiscenza, forse non casuale: come all'inizio, quando il cadavere che corre sul fiume fa pensare all'ultimo episodio di *Paisà*. Al fascino magari un po' compiaciuto di taluni passaggi, di talune immagini fa riscontro tuttavia una certa immaturità di realizzazione, evidente anche nell'atteggiato sonnambulismo della recitazione della protagonista. La rappresentanza britannica constava di due opere: l'una, *The Rough and the Smooth* di Robert Siodmak, era un *mélo* di mediocre interesse, se pur formalmente forbito ed efficientemente recitato, il quale aveva come scopo presso che unico lo sfruttamento della carica *sexy* di Nadja Tiller (il film è da tempo noto in Italia). L'altra, *The Battle of the Sexes,* era una commedia farsesca, basata su una novella di James Thurber (« The Catbird Seat ») e sviluppante le clamorose e paradossali peripezie originate dal contrasto fra la pigra atmosfera di una tradizionalistica fabbrica scozzese di tessuti e i metodi che entro di essa pretende di instaurare una dinamicamente « rivoluzionaria » esperta americana (la quale finisce per dichiararsi sconfitta). Non basta la presenza di commedianti estrosi come Peter Sellers, Robert Morley e Constance Cummings, non basta il ricorrere di qualche *gag* e battuta saporita per reggere in piedi uno scenario asmatico e stanco, sviluppato non nei modi arguti ed aristocratici del Crichton d'un tempo, ma in quelli ben più grossolani di un Mario Zampi (e non del migliore). Gli Stati Uniti, oltre al convenzionale centone avventuroso-giudiziario *The Wreck of the Mary Deare,* hanno offerto il film che ha segnato la *rentrée* hollywoodiana di Paul Muni

dopo una lunga assenza: *The Last Angry Man* di Daniel Mann. Muni vi ha trovato, come si suol dire, pane per i suoi denti: nei panni di un vecchio medico, dedito ad una sorta di apostolato negli *slums* di Brooklyn, egli ha infatti sfoggiato quel suo stile di caratterizzazione puntiglioso, senza lasciare che il suo istrionismo, peraltro sotto sotto avvertibile, comprimesse l'efficacia dell'apporto umano e ricollegandosi, anche dal punto di vista tematico, a certi suoi *exploits* dei tempi d'oro. Ma non si può dire che lo scenarista Gerald Green ed il regista Daniel Mann lo abbiano gran che sostenuto: la polemica contro certi metodi pubblicitari vigenti oltre oceano (in questo caso si tratta della televisione), pur apparendo fondata, si appoggia a dati narrativi spesso discutibili (perché tanto accanimento nel voler presentare alla TV proprio *quel* medico? New York è grande, ed egli non sarà stato il solo che facesse allo scopo) o artificiosi. Non basta quindi qualche apertura realistica marginale sull'ambiente degli *slums* per conferire al film una sua autenticità ed una sua ragione d'essere. Fuori concorso è poi apparso *Suddenly Last Summer* di Joseph L. Mankiewicz, trascrizione dell'omonimo dramma di Tennessee Williams: un delirio psichiatrico-sessuale, sommerso in un mare di scadente e parolaia letteratura e di cattivo gusto allegorizzante, il quale ha travolto perfino quello scenografo squisito che è Oliver Messel (si sono, in compenso, salvate le interpreti: Katharine Hepburn, peraltro sempre ai margini del ridicolo, per colpa del testo, ed Elizabeth Taylor).

Dalla Germania è giunta la riduzione d'una tra le commedie « sgradevoli » di George Bernard Shaw, « Mrs. Warren's Profession »: *Frau Warrens Gewerbe* di Akos von Rathony. Riduzione diligente, con un gradevole nitore formale (fotografia, scenografia, costumi) ed una notevole interpretazione sopra tutto di O. E. Hasse e di Lilli Palmer. In Italia è abitudine delle attrici che danno vita alla signora Warren spingere sul pedale della volgarità, tanto per rendere ben tangibile l'idea di una proprietaria di case di tolleranza. La Palmer ha forse ecceduto nel senso opposto, della signorilità, ma il personaggio è comunque venuto in luce a disegno pieno. Il film su cui i tedeschi puntavano le loro carte era comunque *Die Brücke* di Bernhard Wicki. Mi sembra probabile che il fatto di aver partecipato, come attore, a film quale *Die letzte Brücke* di Käutner e *Kinder, Mütter und ein General* di Benedek — l'uno e l'altro improntati a spirito antibellicistico — abbia avuto influenza su Wicki,

nel momento in cui egli si è deciso ad affrontare la responsabilità della regia. Fra l'altro, il ponte che sta al centro dell'azione del suo film non può non far tornare alla memoria l'altro ponte, su cui si concludeva la vicenda del film di Käutner. Più stretti appaiono tuttavia i legami tra l'opera di Wicki e quella di Benedek: l'una e l'altra infatti raccontano, ispirandosi alla realtà, episodi relativi all'esaltazione provocata nei giovanissimi dalla insensata propaganda nazistica durante gli ultimi mesi di una guerra ormai chiaramente perduta. Ritengo superfluo ricordare la trama di *Die Brücke,* film ormai da mesi passato sugli schermi italiani. Dal suo contesto mi pare risulti chiara la tragica inutilità della carneficina provocata da quei ragazzi con la loro intransigente esaltazione, e di conseguenza il messaggio contro la guerra, che era nelle intenzioni dell'autore, da ritenersi in buona fede. Chiari sono pure certi accenni alla responsabilità che ricade sulla folle mitologia e retorica patriottarda, la quale seminò in menti immature i germi del fanatismo. Ma non direi che dal film scaturisca una esplicita condanna del nazismo: essa rimane piuttosto implicita, l'autore esprimendo con maggior evidenza ed energia la sua condanna della guerra. Qualcuno potrebbe dire malignamente: di una guerra già perduta. E trovare ambigua certa « obiettività » di pittura (la famiglia di tradizione « *Junker* »), che peraltro può andare ad onore del regista. Il quale non ha inteso fare un film pamphlettistico: la polemica in *Die Brücke* è per lo più assorbita nella rappresentazione, che è di tono realistico, documentaristico e raggiunge effetti di cospicuo, angoscioso vigore sopra tutto nella seconda parte, quella relativa ai fatti che conseguono alla mobilitazione. La prima parte è dedicata ad una pittura corale del microcosmo germanico del paese, dove si svolge l'azione, ed in particolare delle famiglie dei ragazzi, e ad una definizione psicologica di ciascuno di questi ultimi. Essa non manca di notazioni felici, ma lascia una certa impressione di sommarietà.

Tra le due opere presentate dall'Italia, quella che ha goduto di più cordiale accoglienza da parte della critica è stata *Estate violenta* di Valerio Zurlini, anche se gli elogi sono andati piuttosto al regista che al film unitariamente considerato (*Un maledetto imbroglio* di Germi ha ricevuto invece un trattamento più freddo del necessario). *Estate violenta* si ricollega ad altri ripensamenti di un nostro recente passato, tentati da registi delle più giovani generazioni (Maselli, Capogna; altri stanno facendo seguito, a cominciare da Vancini). *Estate*

violenta racconta infatti una storia d'amore tra personaggi condizionati sia dalla loro rispettiva, particolare situazione familiare, legata all'epoca, sia dalla brutale forza stessa dei tempi e degli eventi. Nel film mi pare esista un divario evidente di rilievo e di verità tra lo sfondo (che è giusto non diventi mai invadente, ma in cui va pur individuata la chiave per interpretare il racconto) e la vicenda principale. Il difetto di questo sfondo « politico » e di costume è di essere o troppo generico, povero di *flavour,* di tipicità (ciò sopra tutto per quanto riguarda le piccole e grandi manifestazioni « collettive ») o al contrario troppo scopertamente tipicizzato (è il caso del personaggio del gerarca, il cui cranio alla Carlo Scorza e il cui banale repertorio di *tic,* di espressioni, etc. finiscono per far pensare piuttosto ad un *villain* di gusto alla Orson Welles in un film sul contrabbando in Oriente). Fa eccezione a questo difetto (sfocatura o eccessiva caratterizzazione) una trovata come quella dell'aereo che all'inizio sorvola radente la spiaggia seminando il panico: trovata che non soltanto fornisce il pretesto per far incontrare i due protagonisti, non soltanto propone il tema della morte dal cielo (ripreso e svolto poi alla fine nella cruda e decisiva sequenza del bombardamento della stazione ferroviaria), ma dà chiara e perentoria l'idea del contrasto tra la terribile realtà della guerra e l'atmosfera di adolescente incoscienza di quella spiaggia mondana (Riccione) e dei suoi privilegiati frequentatori. Idea la quale fa corpo con la storia d'amore e ne giustifica i diversi aspetti e sviluppi. Ma — se lo sfondo (e i personaggi marginali, dal citato gerarca alla vecchia madre della protagonista, ottusa e autoritaria fino a cadere nel *cliché*) risentono di simili pecche e non prendono risalto (curioso a dirsi: il gerarca è un grosso personaggio fin che se ne parla soltanto, mentre si immiserisce non appena fa la sua comparsa, con faccia feroce, turpiloquio e via dicendo) — la vicenda vera e propria costituisce una delle più originali, più finemente narrate, insomma più belle storie d'amore che il nostro cinema possa vantare. Si pensi all'acume con cui sono definite le due psicologie: dalla patetica timidezza di quel giovanottello viziato (persuasivamente animato da Jean-Louis Trintignant) al ritegno innato — a poco a poco vinto dalla passione — di quella vedova, cui Eleonora Rossi Drago ha prestato, specie nella prima parte, una autentica intelligenza e delicatezza di interprete. I primi incontri tra i due, il progressivo sgelarsi del reciproco impaccio, per effetto di un richiamo irresistibile, al di là della differenza d'età, delle

convenzioni e del resto, sono visti da Zurlini con una proprietà di notazioni psicologiche che non è di tutti i giorni. Né alcune soluzioni narrative un po' facili o improbabili né quel finale di rinuncia da parte del ragazzo, troppo brusco, troppo irrisolvente ed ambiguo (sepur a bella posta) valgono a disperdere il fascino di questa pagina di romanticismo non inquinato da cattiva letteratura.

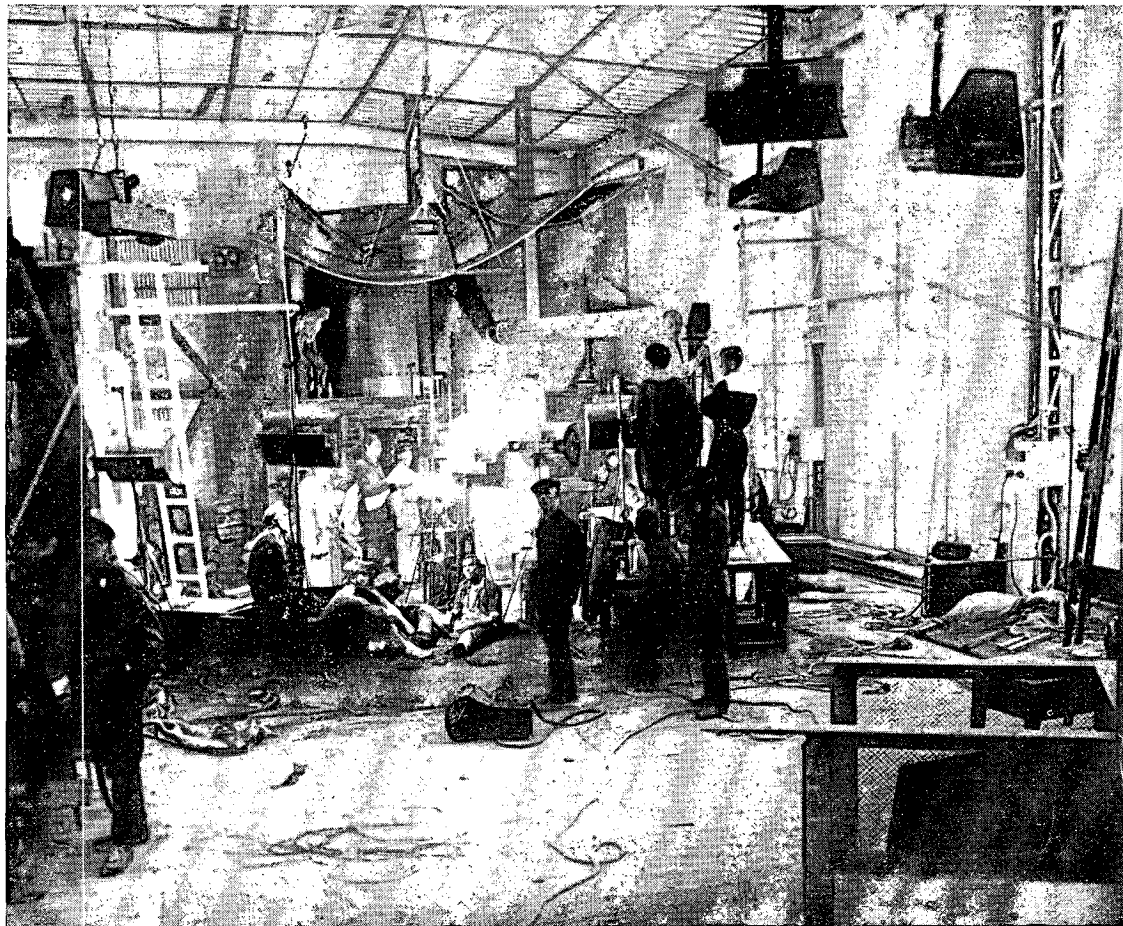
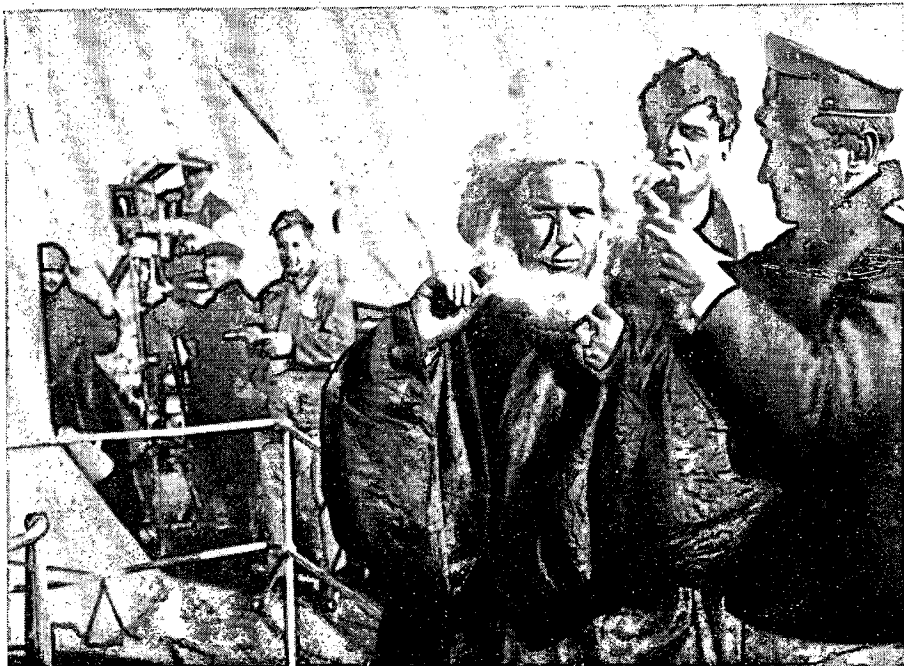
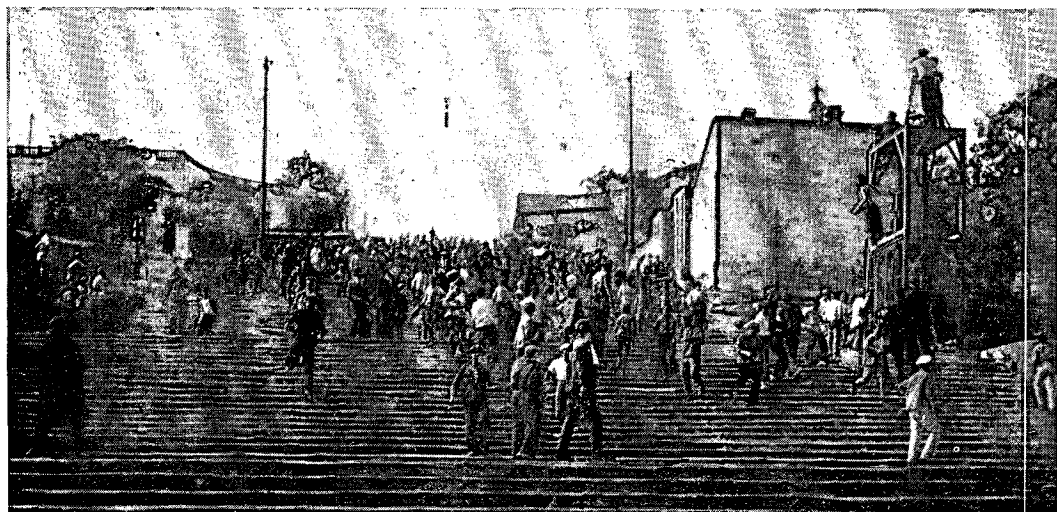
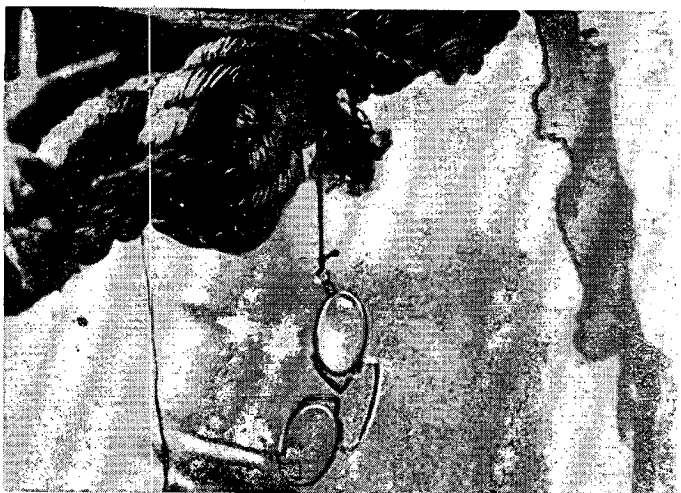
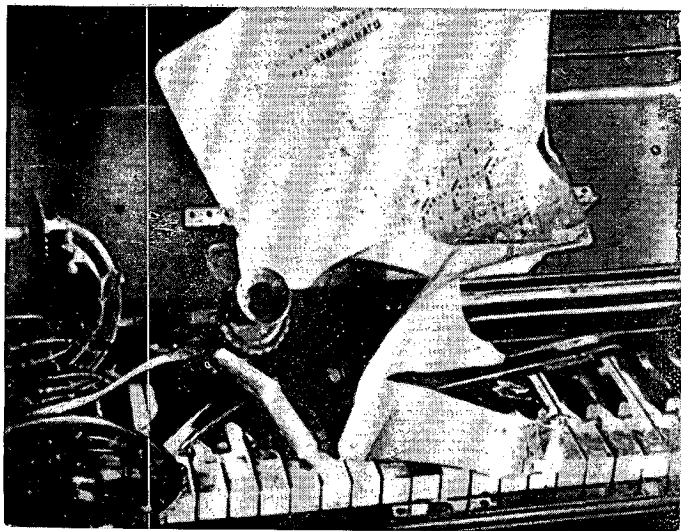
« Quer pasticciaccio brutto de via Merulana » di Carlo Emilio Gadda era anzi tutto una prelibata esercitazione di lingua, un tentativo tra i più arditi di rinnovamento degli strumenti espressivi, effettuato utilizzando elementi popolareschi, polidialettali e gergali, passati al filtro di una litteratissima consapevolezza di scrittura. Di questa fondamentale esperienza in *Un maledetto imbroglio* non rimane assolutamente nulla, al di fuori di una generica patina romanesca, che è poi la solita che si incontra in due film italiani su tre. Nel romanzo assumeva spicco tutto un ambiente, anzi una serie di ambienti, in un brulicare di figure e di voci ricco di suggestione. Qui tali ambienti sono, se non spariti, certo diventati anch'essi generici: e non è un caso che sia sparita la stessa via Merulana di cui al titolo del romanzo. In compenso ha trovato un suo rilievo l'ambiente della Squadra Mobile, osservato con un certo ruvido sapore, con una certa brusca spregiudicatezza, che appartengono ben al regista (anche se non escludono il proposito di trovare un equivalente di analoghe pitture straniere d'ambiente). Altrettanto può dirsi dei personaggi: lo sfondamento del folto quadro non sembra compensato da un approfondimento psicologico delle figure rimaste, eccezion fatta per qualcuna, come l'Angeloni e il Balducci (conservo i nomi del romanzo). Il Balducci, nella fattispecie, ha avuto in Claudio Gora un interprete davvero esemplare, così acquoso e flaccido, ambiguo e vile. (Da un gelido primo attore bellimbusto è nato un caratterista di valore.) Ma è doveroso soggiungere subito che *Un maledetto imbroglio* è un film recitato generalmente bene e dove quindi spesso l'efficienza dell'interprete supplisce alla non compiuta definizione del personaggio. Da Germi stesso a Franco Fabrizi, dalla Rossi Drago alla Gaioni, dal gruppo dei poliziotti (Urzì in testa) a De Martino, per finire a Claudia Cardinale (che qui per la prima volta ha lasciato sperare di poter diventare un'attrice), si ha un risultato complessivo che dà la misura della capacità del regista di fondere attori noti e meno noti, esperti e meno esperti. Piaccia o no, il *Pasticciaccio* è diventato per Germi un semplice pretesto; perfino l'epoca è cambiata (da quella

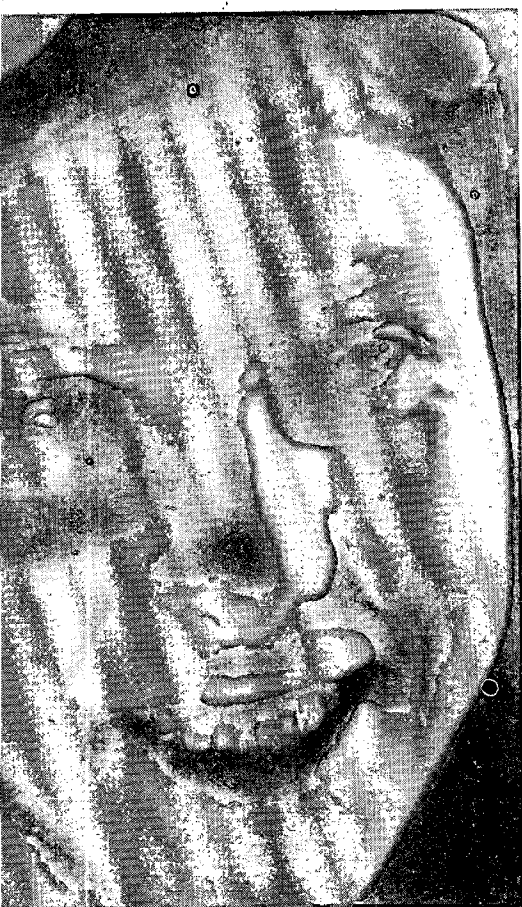
del fascismo alla nostra). Per tacere del finale: Gadda aveva potuto fare a meno di indicare un colpevole per il suo assassinio, e invece Germi — in omaggio alle leggi dello spettacolo — ha dovuto ad ogni costo trovarne uno, e con ciò stesso immiserire il senso, la dimensione del racconto. Onde vien fatto di domandarsi se — intrigo per intrigo — non sarebbe stato meglio inventarne un altro equivalente. Ché non certo per l'intrigo il *Pasticciaccio* passerà alla storia letteraria. Ma tant'é; queste sono domande oziose. Il cinema è fatto così. E allora salutiamo con la moderata simpatia che merita questo primo buon film giallo italiano, il quale non sfigura di fronte ai film che Delannoy ha dedicati alle inchieste di Maigret e che Germi ha forse tenuti presenti, lasciando da parte stavolta i modelli hollywoodiani, dei quali si era ripetutamente ricordato in passato, da quelli del *western* a quelli del film di *gangsters*. (Ciò anche se il bravo Germi è ancora lontano dal valere, come attore, Gabin.) E magari sottolineiamo i punti di contatto che l'opera presenta (in certi particolari aspetti tematici, in certi accenni ambientali, ma sopra tutto nel disegno di certe figure) con altre — e più significative — opere del regista. La cui coerenza mi sembra salva, anche se sarebbe difficile negare che *Un maledetto imbroglio* debba rimanere iscritto nel suo curriculum come un episodio « minore ».

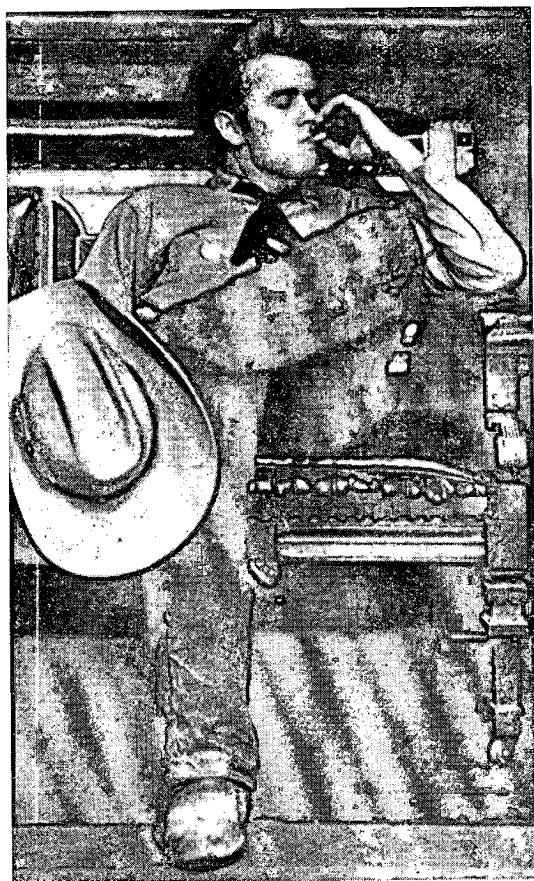
La delegazione francese a Mar del Plata non risparmiò i suoi sforzi affinché il mirabilissimo poema di Alain Resnais, *Hiroshima mon amour,* venisse accolto nella competizione, ai margini della quale era stato presentato in uno dei primi giorni di festival. Tali sforzi, risultati vani, ebbero origine dalla constatazione che la scelta delle opere per il concorso non era stata felice. Naturalmente, si trattava di film che volevano rappresentare la *nouvelle vague*. Ma quest'ultima dispone per sua fortuna di *atouts* ben più validi di quanto non siano *Une fille pour l'été* di Edouard Molinaro e *Le bel âge* di Pierre Kast. *Une fille pour l'été* presenta una certa stimolante originalità sul piano dello spunto narrativo e degli sviluppi psicologici in esso impliciti. Purtroppo però i risultati sono assai insoddisfacenti: me ne duole per il Molinaro, che è uomo senza dubbio dotato di talento e che ha presentato *Une fille pour l'été* come il primo film veramente *suo,* ma preferisco di gran lunga l'esercitazione raffinata, impeccabile e, se vogliamo, gratuita (ma fino ad un certo punto: essa aveva pur le sue motivazioni umane) di *Le dos au mur* alle intenzioni psicologiche in gran parte irrealizzate di quest'ultima opera.

(Vero è che già il secondo e il terzo film di Molinaro, *Des filles disparaissent* e *Un témoin dans la ville,* erano apparsi discutibili e poco appaganti pur sul piano della esercitazione). *Une fille pour l'été* trae le proprie origini da un romanzo di Maurice Clavel, scrittore che parve tra i più promettenti della generazione affacciatasi sulle scene parigine all'indomani della guerra. (Penso sopra tutto alle sue due prime opere drammatiche, non rappresentate in Italia: « Les incendiaires » e « La terrasse de midi »). Clavel, che non manca di precedenti cinematografici, ha collaborato con Molinaro, per la stesura dello scenario di *Une fille pour l'été,* e la sua presenza risulta ben avvertibile, qua e là, nei dialoghi, dove serpeggia un certo intellettualismo letterarieggiante. (Evidente anche in una simbologia fastidiosamente scoperta e sottolineata, come quella del gabbiano, crudelmente preso di mira dalla brigata di amici del protagonista e infine da quest'ultimo). Che cos'è dunque *Une fille pour l'été?* E' un film che vuol contrapporre la forza dei sentimenti tradizionali a certa spregiudicata aridità dei nostri tempi, rifiutando la convenzione del lieto fine, in favore di una conclusione tragica ed amara, che meglio consenta di affiorare alla « morale » implicita nel racconto. A guardar bene, una simile impostazione può far pensare a quella del film di Carné *Les tricheurs*. La storia di *Une fille pour l'été* è comunque assai diversa (superfluo ricordarla, ché il film è passato anche in Italia: comunque si tratta di un uomo che « noleggia » una ragazza per l'estate e solo quando quest'ultima sarà morta si renderà conto di aver perduto, per aridità d'animo, un vero amore, probabilmente il primo della sua esistenza d'uomo viziato dall'altro sesso); l'analogia riguarda, caso mai, il significato che tale storia può avere. Il guaio di questo film è di non avere un solo personaggio veramente compiuto. Non risultano infatti sufficientemente chiarite né le aspirazioni che sospingono il ragazzo lontano dalla madre, né i sentimenti di quest'ultima nei confronti del pittore e neppure gli stati d'animo del protagonista, a contatto con una creatura innamorata di lui e con la quale egli ha pur stabilito un'intesa, magari soltanto sul piano fisico e edonistico. La storia viene da lui raccontata « retrospettivamente », in modo tale da non far risultare chiaramente se e fino a che punto egli avesse « scoperto » l'autentico essere della ragazza, durante il tempo trascorso con lei, o se invece tale scoperta sia avvenuta quasi di colpo, in seguito alla sua scomparsa tra i flutti (il che suonerebbe abbastanza improbabile, anche per un essere fatuo e su-

perficiale come quello). Quanto a Manette, la protagonista, forse sarebbe risultata più interessante, se ci fosse stata presentata decisamente come una piccola professionista dell'arte di farsi mantenere, la quale si scopre, a poco a poco e per la prima volta, innamorata dell'uomo al quale si è unita. Invece, la vera « origine » di Manette e la vera ragione delle sue *avances* vengono lasciate a bella posta nel vago, pur facendo gli autori di tutto per indurci a credere ch'essa non fosse una delle tante ragazze disposta a « noleggiarsi » al primo che capita. Ma, se così è, da un lato quell'innamoramento a prima vista rischia quasi di sembrar grottesco, dall'altro quello scoperto adescamento rischia di gettare sulla protagonista una luce diversa da quella voluta. Insomma, ad onta della sua tematica in certa misura insolita e di taluni istanti suggestivi (la scena in barca alla fine, per esempio), *Une fille pour l'été* (i cui difetti combaciano in buona misura con quelli del romanzo), appare un film velleitario e spesso goffo, privo quasi sempre di quella virtuosità formale, che altrove nascondeva, nei film di Molinaro, l'irrilevanza dei contenuti. Non giova certo a Molinaro il confronto, che viene spontaneo fare, tra il suo film e *Bonjour tristesse,* dove Preminger sviluppò una tematica affine a questa entro la medesima cornice assolata della Costa Azzurra, riuscendo ad attingere ben diversi risultati sia dal punto di vista psicologico, sia da quello del rapporto tra situazioni e psicologie, ed ambiente.

Le bel âge è il primo lungometraggio di Pierre Kast, temperamento del tutto diverso da quello di Molinaro: non un tecnico smaliziatissimo, ma un lucidissimo letterato-moralista, di derivazione settecentistica, e quindi ben in linea con una illustre tradizione francese. Alieno dai compromessi con il cinema-industria, Kast ha realizzato questo suo film al di fuori dei normali canali produttivi, impiegandovi un paio d'anni, anche perché quello che era in origine un mediometraggio è diventato, cammin facendo il primo episodio (ispirato ad un racconto di Moravia) d'un trittico con « cornice », d'un giuoco omogeneo e sviluppato servendosi sempre delle medesime pedine, mosse in diversa direzione ma sempre nel medesimo ambito. (In Francia si attribuisce quindi a *Le bel âge* un merito di priorità, tra le opere della *nouvelle vague,* di cui Kast, che ha appartenuto all'*équipe* dei « Cahiers du cinéma », è uno dei cervelli più sottili.) *Le bel âge* è certo un film insolito, un film il quale reca evidenti i segni dell'intelligenza colta e raffinata del suo autore (questi ha firmato il suo scenario insieme con Jacques Doniol-Valcroze, per-

SERGEI M. EISENSTEIN - Una foto di lavorazione di *Sciopero* (1924). Si tratta di una delle poche scene del film girate in teatro. *Sotto*: Un'altra foto di lavorazione di *Sciopero*. Gli assistenti di Eisenstein all'opera

Sopra: Eisenstein si trucca da pope per il *Potemkin*. *A lato*: Un fotogramma della celebre sequenza della scalinata di Odessa. *In basso*: Un raro « si gira » della medesima sequenza

Due fotogrammi di *La corazzata Potemkin*

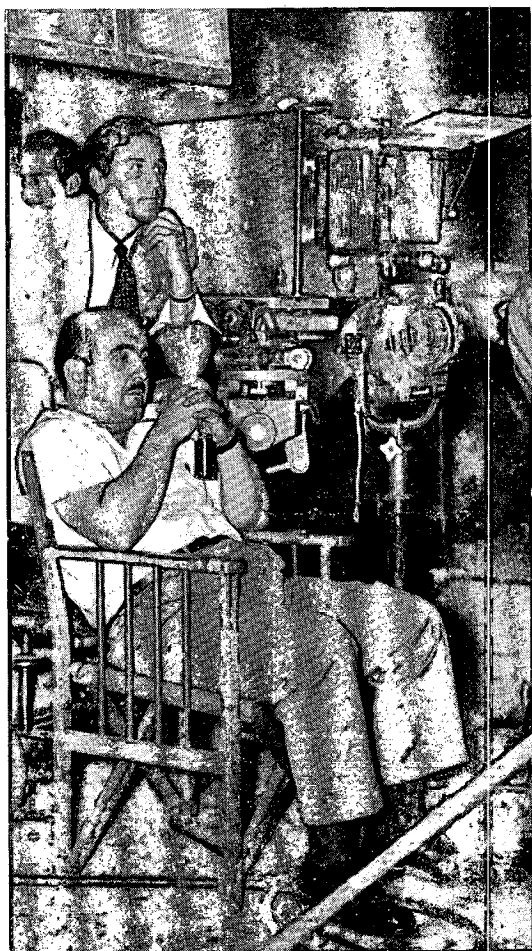
Gli assistenti di Eisenstein — « i cinque di ferro » — durante una pausa della lavorazione del *Potemkin*. Essi sono, dal basso, Alexandrov, Strauch, Gomarov, Antonov e Letchin

Un fotogramma di *Staroje i novoje* (Il vecchio e il nuovo - La linea generale, 1926-29). *A lato*: Un manifesto sovietico di pubblicità al film. *Sotto*: Tissé ed Eisenstein in una pausa delle riprese di *La linea generale*

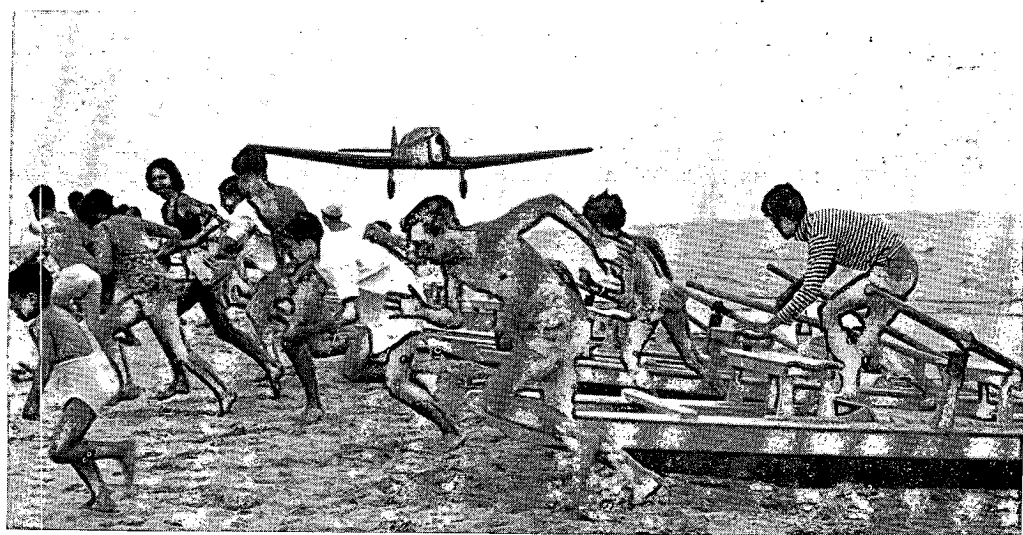
Attori dell'« actors' Studio » - *Sopra*: Marlon Brando in *The Men* (Uomini, 1950) di Fred Zinnemann. *A lato*: Viveca Lindfors in *Four in a Jeep* (Quattro in una jeep, 1951) di Leopold Lindtberg. *Sotto*: Montgomery Clift in *A Place in the Sun* (Un posto al sole, 1951) di George Stevens

Joanne Woodward in *A Kiss Before Dying* (Giovani senza domani, 1955) di Gerd Oswald. *A lato*: James Dean durante una pausa di lavorazione di *The Giant* (Il gigante, 1956) di George Stevens. *Sotto*: Paul Newman in *Somebody up There Likes Me* (Lassù qualcuno mi ama, 1956) di Robert Wise

A lato: Jack Palance in *Attack!* (Prima linea, 1956) di Robert Aldrich. *Sopra*: Marilyn Monroe in *Bus Stop* (Fermata d'autobus, 1957) di Joshua Logan. *Sotto*: Susan Strasberg in *Stage Struck* (Fascino del palcoscenico, 1958) di Sidney Lumet

A lato: Eli Wallach in *The Lineup* (Crimine silenzioso, 19.8) di Don Siegel. *Sopra*: Ben Gazzara in *Anatomy of a Murder* (Anatomia di un delitto, 1959) di Otto Preminger. *Sotto*: Anthony Franciosa in *Story on a Page One* (Inchiesta in prima pagina, 1959) di Clifford Odets

CINEMA ARGENTINO - Leopoldo Torre Nilsson (*a sinistra*) con l'attore Lautaro Murua durante la lavorazione di *Fin de fiesta* (1960). *A lato*: la protagonista Graciela Borges. *In basso*: *La Caída* (1959) di Torre Nilsson (Elsa Daniel e Lydia Lamaison)

El Negoción di Simon Feldman. *A lato*: Il regista Fernando Ayala mentre dirige *El Jefe*. Alle sue spalle l'attore Alberto De Mendoza. *In basso*: Graciela Borges e Alberto De Mendoza in *El Jefe* di Fernando Ayala

Festival del Mar del Plata - *Die Brücke* di Bernhard Wicki (Germania Occ.)

Un maledetto imbroglio (Italia) di Pietro Germi (Pietro Germi, Ildebrando Santafé, Silla Bettini, Loretta Capitoli). *Sotto*: *Estate violenta* (Italia) di Valerio Zurlini.

L'eau à la bouche (Francia) di Jacques Doniol-Valcroze (Bernadette Lafont e Michel Galabru). *A lato*: *Une fille pour l'été* (Francia) di Edouard Molinaro (Michel Auclair). *Sotto*: *Na garganta do diabo* (Brasile) di Walter Hugo Khoury

sonalità di analoga provenienza e formazione, il quale figura nel film anche come attore). Ma si direbbe appunto opera di un letterato piuttosto che di un cineasta, di un dilettante di grande ingegno e di preziosa cultura piuttosto che di un professionista del cinema o di un artista. Si tratta infatti di una specie di conferenza, di saggio, di *causerie* sull'amore, sul libertinaggio, sui rapporti tra i sessi, intesi come giuoco razionale, « geometrico ». In questa *causerie* i rapporti tra parlato ed immagine — di tipo abbastanza nuovo, se pur non senza precedenti (vedi, ad esempio, *Le rideau cramoisi* di Astruc, che non per nulla è reputato un precursore della *nouvelle vague,* quantunque il suo film, un mediometraggio, non abbia carattere « saggistico ») — appaiono (a differenza che in *Hiroshima mon amour*) erroneamente impostati e gravemente squilibrati. Qui infatti, forse per la prima volta nella storia del cinema, le immagini finiscono per assumere funzione di semplici « didascalie » giustapposte ad un testo letterario, ad un *essay,* ad un monologo di un'ora e mezza, intelligente ma fastidiosamente straripante e certamente meglio apprezzabile ad una lettura che non ad una audizione legata ad un racconto visivo pur formalmente forbito, dove gli attori — in parte inesperti o addirittura occasionali — sono ridotti alla funzione di semplici marionette prive di una vera vita. Tra essi, ricorderò, oltre al Doniol-Valcroze, l'interessante Françoise Prévost (la *meneuse de jeu* del racconto) ed altre attrici di gusto *nouvelle vague* come Françoise Brion ed Alexandra Stewart, nonché attori di qualche esperienza come Jean-Claude Brialy, Gianni Esposito, Marcello Pagliero, etc., tutti comunque *handicappati* dall'accennato trattamento « marionettistico » (ben poche sono le battute di dialogo « diretto »). Al cerebrale e sostanzialmente sterile (se pur tutt'altro che banale) esperimento recano un più proficuo contributo altri elementi di impronta *nouvelle vague*: gli eleganti operatori Ghislain Cloquet e Sacha Vierny, i musicisti Georges Delerue e Alain Goraguer (notevole, ad esempio, il *Leitmotiv* ricorrente che « cita », variandola, l' « aria dello champagne » del « Don Giovanni » di Mozart).

Le bel âge — su cui i francesi molto puntavano — è rimasto del tutto escluso dai premi, e non senza ragione. La Francia è stata del resto la grande sconfitta, ad onta della sua partecipazione, ricca di opere (in competizione e no) e di persone. Solo a *Une fille pour l'été* è toccato come contentino un premio speciale per la fotografia a

colori di Jean Bourgoin. Un altro premio speciale è andato alla bambina Ania Kamenkova protagonista del modesto film sovietico *Una bambina cerca suo padre* — titolo originale non comunicato — di Lev Golub. Fra i premi di consolazione — i più discutibili — va infine ricordato quello attribuito al film argentino *El bote, el rio y la gente* come « miglior film parlato in castigliano » (esso è sembrato un po' ridicolo, anche a chi abbia voluto tenere presente il detto « nel paese degli orbi... »). Una certa sorpresa ha pure destato il veder assegnato al brasiliano *Na garganta do diabo* il premio per il miglior scenario, quando i suoi meriti erano caso mai di fotografia e in parte di regìa. Molto più giustificati i premi per l'interpretazione, andati rispettivamente ad Eleonora Rossi Drago (*Estate violenta*) e a Paul Muni (*The Last Angry Man*). Non accolto — come s'è detto — troppo favorevolmente dalla critica, *Un maledetto imbroglio* ha avuto il premio per la miglior regìa. Mentre il premio per il miglior film in senso assoluto è andato a *Die Brücke* di Wicki. Sacrificato dalla giuria ufficiale (la quale ha comunque ben operato, nel complesso) è rimasto così Zurlini. (La suddetta giuria era composta da Fernaldo Di Giammatteo, Italia; Carlos Fernández Cuenca, Spagna; Andrés J. Rolando Fustiñana [Roland], Argentina; signora Kawakita, Giappone; Edmund Luft, Germania Occidentale; Joseph L. Mankiewicz, Stati Uniti; Francisco Mugica, Argentina; Sixto Pondal Ríos, Argentina, presidente; Georges Sadoul, Francia; Mario Soffici, Argentina). L'equilibrio è stato in parte ristabilito dalla giuria della critica, la quale — cinque voti contro cinque — ha suddiviso il proprio premio *ex aequo* tra *Die Brücke* ed *Estate violenta*. Una menzione speciale è andata inoltre al cortometraggio argentino *Moto perpetuo*. (La Giuria della critica era composta da: Homero Alsina Thévenet, Uruguay; Raimundo Calcagno (Calki), Argentina; Giulio Cesare Castello, Italia; Fernando Chao, Argentina; José P. Dominianni, Argentina; Lotte H. Eisner, Francia; George N. Fenin, Stati Uniti, presidente; Marcel Martin, Francia; Jaime Potenze, Argentina; Derek Prouse, Gran Bretagna). E' superfluo sottolineare il fatto che il numero dei premi è risultato eccessivo, non tanto o non soltanto in rapporto al numero dei film presentati quanto in rapporto alla loro qualità media.

Rimane da parlare di un film che la Francia (o per meglio dire, il suo autore) ha presentato, con evidente errore di valutazione, fuori concorso, in una proiezione per pochi intimi: si tratta de *L'eau à*

la bouche di Jacques Doniol-Valcroze, opera in certo modo gemella di quella, alquanto velleitaria, di Kast e che — se presentata in competizione — avrebbe avuto buone *chances* per essere giudicata fors'anche come la migliore in senso assoluto. La vicinanza di *Le bel âge* e de *L'eau à la bouche* ha avuto comunque un senso, trattandosi appunto di due opere omogenee come tematica ed ispirazione, cosa d'altronde più che comprensibile se si pensa che l'autore della seconda (ex critico e tuttora *co-rédacteur en chef* dei « Cahiers ») è stato pure, come abbiamo visto, co-scenarista ed interprete della prima. Anche ne *L'eau à la bouche,* come in *Le bel âge,* sono presenti i segni di una civiltà letteraria: ma più ancora che a fonti di ispirazione narrativo-saggistico-moralistiche (è stato fatto il nome della Sagan) si pensa a nomi come Marivaux e De Musset da un lato, come Feydeau dall'altro, per citarne solo alcuni. Alle fonti letterario-teatrali vanno aggiunte quelle cinematografiche, dal Renoir de *La règle du jeu* (esteriormente presente anche nel film di Kast: la partita di caccia) al Bergman di *Sommarnattens Leende* ad Ophüls. Il risultato — che è di una eleganza sorprendente di « giuoco », specie se si tenga presente che il Doniol-Valcroze è al suo primo lungometraggio — appare permeato da uno spirito spregiudicato sul piano dello studio dei rapporti tra i sessi, il quale non è lontano da quello di *Le bel âge,* sebbene qui la lucidità libertina finisca per venarsi più avvertibilmente di motivi romantici. Film civilissimo nella sua futilità disincantata e spiritosa, ma nello stesso tempo venata da vaghe inquietudini, *L'eau à la bouche* riesce a dare una esemplare misura narrativa alla stessa materia che Kast aveva reso inerte sotto il peso del suo temperamento e della sua facondia saggistica. Il « pretesto » è così fragile e al tempo stesso fitto nella sua gratuità da sottrarsi ad un particolareggiato riassunto: basti insistere sul fatto che quelle « manovre d'amore » a sei, dove alle due coppie dei « padroni » fa da contrappunto la coppia dei « servi » e dove esercita una funzione essenziale la circostanza che un personaggio si presenti sotto mentite spoglie, richiamano irresistibilmente e felicemente (senza ostentazioni culturalistiche) una feconda stagione teatrale. Doniol-Valcroze (che sa scegliere e dirigere finemente i suoi collaboratori, dal co-scenarista Jean-José Richer allo squisito operatore Roger Fellous, evocatore di sottili incantesimi atmosferici, ai musicisti Serge Gainsbourg, compositore e cantante, e Alain Goraguer arrangiatore, cui si devono musiche di una accattivante aderenza tonale, a cominciare dalla deliziosa

canzone che apre e chiude il film, con cui condivide il titolo) Doniol-Valcroze, dicevo, ha spinto il gusto di questa sua esercitazione sull'amore, con richiami alla più qualificata tradizione nazionale, fino all'accennata *contaminatio* di Marivaux e Musset con Feydeau e simili. Se le due coppie dei « padroni » appartengono infatti al primo universo (rivissuto con spirito e con innesti moderni), la terza coppia, quella dei « servi », appartiene al secondo universo: mi riferisco sopra tutto al personaggio del maggiordomo infoiato e *grossier,* per il quale il regista ha premeditatamente scelto un interprete di diversa estrazione (Michel Galabru), proveniente cioè dalla Comédie-Française e dalla consuetudine con i classici del teatro francese. Forse il *pastiche* non ha trovato il suo pieno equilibrio; ma il risultato è comunque assai saporito. Il gusto di Doniol-Valcroze è ben visibile anche nella scelta dell'ambiente per i suoi « giuochi al castello »: una scenografia bell'e pronta, costituita da un castello di famiglia, sorgente isolato in un punto pittoresco non lungi dai Pirenei: si direbbe quasi che l'idea per il film sia nata da quello straordinario maniero, il cui ricco arredamento appare gremito fino all'ossessione di suggerimenti erotici (affreschi, sculture, etc.). Quelle stanze accoglienti e complici, quelle scale, quelle terrazze e spalti sono i luoghi deputati ideali per l'evoluzione di quei personaggi perseguitati da un *eros* malizioso. E Doniol-Valcroze sa trarre dal luogo il miglior partito inventivo: come in quell'estrosissima sequenza di *strip-tease* di nuova maniera, in cui, cominciando dal fondo delle scale (nella *hall,* accanto al gruppo allusivo delle tre grazie ignude) e poi su su per rampe e pianerottoli, si svolge un prolungato giuoco di strette proditorie, di ripulse con alte strida, di inseguimenti tra il maggiordomo e la pruriginosa servetta, ad ogni « stazione » del quale un indumento femminile resta tra le mani del satiro (e magari vien lasciato cadere sulle tre bellezze marmoree). La sequenza è realizzata con grande *aisance,* aliena dalla sia pur minima volgarità, e con estrema, quasi preziosa inventiva anche sul piano tecnico-stilistico: si pensi alla rincorsa dei due, visti in *silhouette* dal basso, attraverso il lucernario, rincorsa contrappuntata dalle grida della ragazza. Doniol-Valcroze ha naturalmente anche tratto ben miglior partito che non Kast dai suoi interpreti, tutti di gusto *nouvelle vague,* ad eccezione del Galabru. Due attrici egli le ha avute in comune col collega, la delicata Françoise Brion e la tenera Alexandra Stewart, cui fanno riscontro Gérard Barray, Jacques Riberolles, Paul Guers. E la piccola

Florence Loinod (la figlioletta del regista): testimone ignara delle manovre d'amore e giuocatrice di *yo-yo*. La maturità espressiva non è piena e costante da parte di tutti, ma il risultato è nel suo insieme gradevole. Non soltanto gradevole, ma centrato in pieno, esso appare nel caso di Bernadette Lafont, in cui già da tempo avevo creduto di poter individuare la più interessante rivelazione erotica del recente cinema francese: essa si ricollega, nel dar vita alla piccante servetta, alla tradizione delle *soubrettes* del teatro francese (la parola va intesa nel significato d'origine), immettendovi il suo brio « antitradizionale » e monellesco, la sua sensualità golosa, la sua sornioneria provocante. *L'eau à la bouche* è certo un film che chi va esclusivamente a caccia di « contenuti » e di *engagements* farà bene a dispensarsi dal vedere, ma che va consigliato a chi sia sensibile allo *charme* del *divertissement* civilmente inteso. Un piccolo film, forse: ma che rivela senza dubbio un regista.

Breve storia del disegno animato cecoslovacco

di MARIE BENĚSOVA

Nei Quaderni della Mostra d'arte cinematografica di Venezia le Edizioni dell'Ateneo pubblicheranno fra poco il volume « Il film cecoslovacco » a cura di Ernesto G. Laura. Laura, con la cortese collaborazione di studiosi cechi e della Ceskoslovensky film export, ha potuto compiere a Praga dirette ricerche d'archivio, reperendo film, materiale bibliografico, dati tecnici e informativi. Il volume acquista quindi un indubbio significato culturale perché è il primo ampio e documentato studio che venga pubblicato nel mondo su una cinematografia che, pur espressa da una piccola Nazione, ha saputo in ogni periodo, dal « muto » ad oggi, inserirsi con opere valide nella storia del cinema. « Il film cecoslovacco » comprende, come nucleo centrale, una « Storia del cinema cecoslovacco » di E.G. Laura, a cui seguono tre monografie specifiche che la integrano, scritte appositamente da studiosi cechi: « Il film d'animazione » di Marie Benesová, « Il documentario e il film scientifico » di Sarka e Lubos Bartosek, « La struttura produttiva e economica » di Jaroslav Broz; v'è infine una « Filmografia essenziale (1898-1960) » redatta dal curatore. Siamo lieti di poter presentare in anticipo, per gentile concessione della direzione della Mostra, un capitolo del libro, dedicato al disegno animato, un « genere » da qualche anno in singolare fioritura in Cecoslovacchia.

La preistoria del film a disegni animati cecoslovacco è relativamente breve. C'è il gatto Felix (conosciuto in Italia come Mio Mao) di Pat Sullivan che si disputa la palma della popolarità, presso gli amatori, con il clown Coco, la « stella » Betty Boop e il marinaio Popeye (conosciuto in Italia come Braccio di ferro) dei fratelli Fleischer e ancora con il topo Mickey (Topolino) di Disney. A quest'epoca, vale a dire agli inizi degli anni trenta, risalgono i primi disegni animati cecoslovacchi, se non si tien conto degli esperimenti non dettati da propositi artistici, che erano stati anche prima tentati, limitatamente all'animazione di titoli disegnati o di scene brevissime aggiunte ai film a soggetto.

Un pioniere: Karel Dodal

Il pioniere del disegno animato cecoslovacco è un pittore, Karel Dodal, che già dal 1922 animava i trucchi per la società Elektajournal. Nel 1934 fondò con la moglie Irene, anch'essa pittrice, una sua Casa, la Irefilm. Nel suo lavoro perseguì due ob-

biettivi: il più importante consisteva nel girare film d'avanguardia, quello secondario nel realizzare pellicole pubblicitarie che gli facessero guadagnare il necessario per finanziare i primi. In ogni caso, non bisogna sottovalutare i film pubblicitari: uno di essi, per esempio, *Hra bublin* (t. l. Il giuoco delle bolle di sapone, 1937), girato come « réclame » d'una marca di sapone, è pieno di trovate figurative, basate sugli effetti delle metamorfosi ritmiche di cerchi e linee e su effetti di colore. Il film a tendenza educativa *Všudybylova dobrodružství* (t. l. Le avventure di Passe-partout) fu premiato alla Mostra di Venezia del 1936 e il suo film d'avanguardia, un po' astratto, *Myšlenky hledají světlo* (t. l. Le idee cercano la luce, 1936), presentato a Venezia nel 1938, raggiungeva già, quanto a tecnica e a concezione figurativa, il livello mondiale del genere. Oltre ai meriti nell'aver dato vita ad una tradizione del disegno animato, Karel Dodal ha anche quello del film di animazione in generale. E' stato infatti il primo ad animare degli oggetti (ad es. delle calze che entrano e escono da sole dal lavabo) e sotto la sua direzione, in collaborazione con Hermína Týrlová, fu realizzato anche il primo film a pupazzi cecoslovacco, *Tajemství lucerny* (t. l. Il segreto della lanterna, 1935). Nell'apprezzare oggi i meriti dei coniugi Dodal, stimiamo moltissimo sia la loro tecnica d'animazione che la loro inventiva nei trucchi. Tuttavia, causa il loro isolamento, essi non cercarono di ricollegarsi alle tradizioni nazionali né nella scelta dei soggetti né dal punto di vista figurativo e le loro creazioni non hanno quella originalità così caratteristica nei film del dopoguerra. Karel Dodal ha lasciato la Cecoslovacchia prima dell'occupazione tedesca e si è trasferito con la moglie negli Stati Uniti. Qui essi hanno curato dei film di propaganda per l'O. N. U. passando infine in Argentina, dove tornarono ai film pubblicitari; in proprio non hanno più realizzato nulla di importante.

La prima casa produttrice

La società AFIT (Atelier dei Film di Trucchi) offerse basi più larghe al disegno animato. In principio si giravano solo complementari scene di trucchi per i film prodotti negli stabilimenti di Praga. La società, fondata proprio alla vigilia della seconda guerra mondiale, passò poi sotto la direzione della Propagfilm controllata dai tedeschi. R. Dillenz di Vienna, direttore della Propagfilm durante l'occupazione, prese l'iniziativa di realizzare un'opera disegnata a colori, *Čarodějův učeň* (t. l. L'apprendista stregone, 1942), dal poema drammatico di Goethe, che, dal punto

di vista figurativo, si rifaceva alle creazioni di Disney senza però averne la tecnica e la esperienza. Fortunatamente Dillenz dovette lasciare il suo incarico prima di poter realizzare un altro film dai risultati problematici, *Orphée et Eurydice*, per cui era già stata registrata la musica su nastro magnetico.

Dopo Dillenz la direzione della Casa andò ad un ceco, Zdeněk Reiman. Fino alla fine della guerra si girarono alla AFIT in tutto tre cortometraggi, *Povětrnostní domeček* (t. l. La casetta del bel tempo), *Velikonoční zajíček* (t. l. Il leprottino di Pasqua) e *Svatba v korálovém moři* (t. l. Nozze sul mar dei coralli, 1944). Benché di nessuno dei tre si possa parlare d'un carattere specificamente ceco, il terzo, *Svatba v korálovém moři*, è, da un punto di vista tecnico, di alto livello; fra i suoi autori si trovano nomi oggi ben conosciuti, come quelli di Jiří Brdečka, dell'animatore Stanislav Látal, del caricaturista J. Kádl, del regista di disegni animati Eduard Hofman. Quando, nell'autunno del 1944, la Casa chiuse i battenti, coloro che vi lavoravano avevano già raccolto preziosi insegnamenti che misero a profitto dopo la guerra. Del loro slancio testimonia il fatto che tre giorni dopo la Liberazione, il 12 maggio 1945, quando per le strade ancora si demolivano le barricate, e i trasporti cittadini non erano ancora rientrati in funzione, quei quattro vecchi dipendenti della AFIT si riunirono per consultarsi insieme sul lavoro futuro. Un mese più tardi, il 15 giugno 1945, fu iniziata la lavorazione di *Zasadil dědek řepu* (t. l. Il nonno ha piantato una barbabietola), primo film d'uno Studio appena fondato che adottò il nome piuttosto singolare di « Bratři v triku » (t. l. Fratelli in maglietta — ma si tratta d'un giuoco di parole fra il francese « tricot », maglietta, e la parola « trucco », simile in ceco, sicché si potrebbe anche dire « fratelli del trucco ») e un'insegna con tre ometti che fanno una compita riverenza.

Il periodo Trnka

Il profilo artistico dello studio fu dato sin dagli inizi dalla personalità di Jiří Trnka. Eccellente pittore, aveva cominciato nel 1939, con « Susanna scopre il mondo », a illustrare libri per ragazzi. Durante il conflitto si era dedicato ad illustrare fiabe, divenendo rapidamente l'artista più in voga del genere, che non solo creò delle immagini poetiche ma seppe influire considerevolmente sul miglioramento della presentazione tipografica dei libri per ragazzi. Rifacendosi, come artista proveniente da ambiente contadino, alla tradizione artistica popolare e animato dalla potenza poe-

tica del suo talento, Jiří Trnka ha esercitato un'influenza notevole sia sulla struttura narrativa che sulla linea figurativa dei primi disegni animati. Col racconto *Zasadil dědek řepu*, sopra citato, creò, sin dagli inizi, un tipo veramente nazionale, autonomo rispetto ad influenze straniere, ciò che spiega i suoi successi ed i premi che i suoi film hanno vinto all'estero.

Visto oggi in prospettiva, *Zasadil dědek řepu* presenta numerosi difetti. I contorni di Trnka sono formati da tratti brevi, interrotti e leggermente ondulati che difficilmente si adattano al tratto continuo richiesto dalla tecnica del disegno animato. E poi Trnka era prima di tutto un illustratore, e il suo primo film — che narra la storia d'un nonno che ha coltivato nel suo orto una barbabietola così grande che per strapparla dalla terra deve farsi aiutare da tutta la famiglia, animali domestici compresi — è ancora privo d'uno specifico ritmo cinematografico.

Come secondo film Trnka realizzò *Dárek* (t. l. Il regalo, 1946), un « giuoco » intellettuale traboccante di spirito e di mordente satirico. Se nel precedente egli si era ricollegato alle illustrazioni dei libri per ragazzi, qui riprendeva la linea delle sue vignette umoristiche che era andato pubblicando, prima della guerra, sulla stampa quotidiana. Dopo il successo di questa satira di costume, Trnka tentò la satira politica col famoso *Pérák a SS* (t. l. L'uomo a molla e le SS, 1946). In esso rimane qualcosa della fiaba e della ballata, prendendo però in giro senza pietà un milite della Wermacht che uno spettro moderno fa deperire completamente. A differenza delle pellicole precedenti, questa fu girata in bianco e nero, più rispondente alle esigenze del soggetto. Come racconto, *Pérák a SS* si distingue per la tensione drammatica, il ritmo rapido, alcune situazioni imprevedute. Va sottolineato, infine, che vi si introduce la combinazione, in una stessa inquadratura, di fotografia e disegno [1].

Zvířátka a Petrovští (t. l. Gli animali e i briganti, 1946) è già tutto nel genere di Trnka. Il soggetto si ispira ad una favola nella quale degli animali sorprendono dei briganti nel momento in cui stanno per dividersi il bottino. E' un episodio del balletto « Racconti di fate » di Oskar Nedbal, ma naturalmente Trnka non

---

[1] Il film, secondo Walter Alberti, « vuol rendere l'atmosfera cupa che si insinuava tra le mura di Praga durante l'occupazione nazista. Con una sinfonia grottesca in bianco e nero gli autori riescono a sciogliere l'enigma di una presenza diabolica con un curioso personaggio dalla molle ai piedi. Questo essere che trafora gli spazi e rimbalza come un demonio finirà per sparire vinto da una risata. Uniforme nel gusto e nello stile delle soluzioni grafiche, il cortometraggio rivela un particolare gusto per l'effetto di bianco e nero ». Cfr. W. ALBERTI: *Il cinema di animazione - 1932-1956*, Torino, 1957 [nota del curatore].

ne ha preso che la musica e l'intreccio. L'ambiente della foresta dove i briganti sono molestati dagli animali è molto poetico, assumendo in qualche modo le forme d'una natura animata. *Zvířátka a Petrovští* riveste una grande importanza per il disegno animato cecoslovacco: il film vinse il premio al festival di Cannes del 1946. Gli spettatori sensibili e colti applaudirono durante la proiezione aspetti in apparenza non cinematografici, come per esempio il paesaggio. Il successo riportato a Cannes assumeva un grande significato per Trnka e per il cinema cecoslovacco in genere: dopo il regno prolungato di Walt Disney, Cannes presentava al pubblico internazionale un artista originale che, dopo Walt Disney, instaurava un nuovo e magnifico regno artistico.

Il periodo della direzione collettiva

Dopo il passaggio di Trnka al film a pupazzi, lo Studio restò per qualche tempo senza una direzione artistica individuale, benché non senza prospettive per l'avvenire. Il piano di sviluppo dei « Bratři v triku » comprendeva dagli esordi due direzioni fondamentali: una si occupava dei film per ragazzi, l'altra di quelli per gli adulti. I due film che seguirono dimostrarono che l'arte del disegno animato è molto variata e che i Cechi possiedono parecchi artisti capaci, con molte freccie al loro arco. Naturalmente, la satira diede, nel corso di questi anni, frutti più copiosi che non le fiabe. Queste ultime si limitarono in pratica ad un solo tentativo importante, la favola disegnata *Liška a džbán* (t. l. La volpe e la brocca, 1947), diretta da Stanislav Látal su disegni e scenografia di Jiří Trnka. Essa è composta nello stile dei primi film favolistici, tuttavia la regia spiritosa ed originale lo inquadra in un gusto stilisticamente moderno.

Portiamo ora la nostra attenzione verso le opere importanti che sono entrate per sempre nella storia del disegno animato. Si tratta di quelle che han preso coraggiosamente posizione sul problema della guerra e della pace. Ricordiamo per primo *Atom na rozcestí* (t. l. L'atomo al bivio, 1947), dove Čeněk Duba tratta nelle forme della favola temi come la lotta per l'utilizzazione pacifica dell'energia nucleare e la lotta per salvare l'umanità dal pericolo atomico. Benché, a distanza di tanti anni, il film appaia invecchiato dal punto di vista tecnico, i suoi temi rimangono purtroppo di bruciante attualità [2]. A fini pacifisti è destinato anche *Proč*

---

[2] « E' un disegno animato a colori di nemmeno trecento metri che però », afferma Ugo Casiraghi, « dimostra come si possa servire la grande causa della pace con piccoli mezzi: un po' di musica (Jarmil Burghauser), un paio di figurette spiritose, idee chiare sul soggetto. C'è lo scienziato cui poco importa il

sedají ptáci na telegrafní dráty (t. l. Perché gli uccelli si posano sui fili del telegrafo, 1948) di Eduard Hofman, dedicato alla memoria del Mahatma Gandhi, film a cui collaborò il pittore ed illustratore Zdeněk Seydl.

Nel regno della satira un posto storico è riservato a *Hotovo, jedem* (t. l. Pronti, si parte, 1947), che si ricorda per essere stato insieme il primo tentativo di trattare un argomento d'attualità e l'esordio nella regia di Eduard Hofman. E' la storia d'una mattinata a Praga, piena di fatti divertenti che accadono nei tram e per le strade della capitale, schizzati con spiritoso senso della deformazione del caricaturista J. Kándal[3]. Il talento registico di Hofman, interessato soprattutto alla definizione psicologica dei personaggi, poté dispiegarsi ampiamente nel successivo *Andělský kabát* (t. l. Il manto d'angelo, 1948). In questa caricatura di tipi umani, Hofman ha saputo armonizzare tutte le componenti del disegno animato: il soggetto, basato su diversi episodi satirici, è imperniato sul manto di un angelo che cade dal cielo sulla terra e trasforma anche gli scellerati in uomini pacifici. Il disegno di František Freiwillig caratterizza spiritosamente vari tipi e caratteri umani e diversi animali; la musica di Karel Vlach si serve di una forma jazzistica per creare una ritmica pantomima. Ancor oggi questo film riporta grandi successi all'estero ed è l'opera più spesso citata fra gli esordi dello studio dei « Fratelli in maglietta »[4].

---

destino dell'umanità, il quale intende fabbricare l'Atomo Cattivo per distruggere il mondo; ma il suo assistente — un ragazzino simpaticissimo — gli fa sbagliare i calcoli. Cosicché ne esce l'Atomo Buono, che vuol essere utile agli uomini civili, a tutti gli uomini, qualunque sia la loro razza o fede, senza alcuna discriminazione. Lo scienziato — stregone malvagio — cerca allora d'imprigionare l'atomo meraviglioso, che potrebbe mandare avanti il mondo e renderlo migliore e più felice; ma non vi riesce, perché ancora il ragazzino sventa i suoi piani di distruzione e di morte. L'allusione è chiara, ma la grazia dell'operetta è altrettanto evidente ». Cfr. U. Casiraghi, cit. — Anche per W. Alberti « questo disegno animato nello stile tradizionale delle illustrazioni per l'infanzia reca un'impronta precisa e nonostante il suo assunto didascalico scorre piacevole e pieno di buon gusto: nel tratto, nei personaggi, nelle scenografie precise e suggestive. Il clima di modernissima favola atomica è sottolineato... da un disegno vivace e pieno di spirito ». Cfr. W. Alberti, cit. [nota del curatore].

[3] Il film, avverte W. Alberti, « presenta una soluzione tecnica di notevole efficacia. L'avventura di una vettura tramviaria disegnata si snoda per la città di Praga. Una Praga reale con la sua gente di tutti i giorni. La vettura impazzita e la gente e le vecchie mura, che vivono la loro vita indifferente, fanno un curioso contrasto ad effetto ». Cfr. W. Alberti, cit. [nota del curatore].

[4] Il cortometraggio ha ottenuto i seguenti premi: festival di Mariánské Lazné 1948, miglior disegno animato; Mostra di Venezia 1948, diploma d'onore; Parigi 1949, premio Méliès; Rassegna del disegno animato e del film a pupazzi organizzata dalla Federazione dei Cinéclubs a Parigi nel 1959, miglior disegno animato.

La ricerca di « gags » e di invenzioni puramente visive è caratteristica di *Papírové nokturno* (t. l. Notturno di carta, 1949), diretto da Eduard Hofman in collaborazione col disegnatore František Freiwillig. Nello stesso anno esordì anche l'incisore ed illustratore di talento Josef Kábrt con *Telegram* (t. l. Il telegramma). Il motivo centrale è costituito da una folle caccia ad una giovane sposa e da un telegramma spedito ad un indirizzo sbagliato; le situazioni si susseguono in un ritmo rapido [5]. Il caricaturista e scrittore di racconti umoristici Jiří Brdečka è il secondo esordiente di rilievo di quell'anno. Con il suo « humour » originale, egli arricchì la tavolozza variata del disegno animato cecoslovacco col grottesco « fin-de-siècle » *Vzducholoď a láska* (t. l. L'amore e il dirigible), i cui personaggi furono disegnati da Kamil Lhoták [6].

Possiamo definire questo periodo come quello degli « esordi sperimentali », e in effetti ogni film porta un nome nuovo e costituisce una ricerca di stile, di composizione, di tema. Gli artisti fanno tentativi anche nella forma, saggiando nuovi mezzi espressivi, nuove possibilità di riproduzione del disegno animato. Come esempio di un « exploit » interessante citiamo il film d'avanguardia di Zdeněk Miler *O milionáři, který ukradl slunce* (t. l. Il milionario che ha rubato il sole, 1948). Miler, regista e creatore dei personaggi, ha cercato di prendere sul vivo, attraverso un montaggio di immagini suggestive, spesso statiche, combinate con movimenti di macchina, la sostanza drammatica del racconto di Jiří Wolker. Risultato dei suoi sforzi fu un'opera inedita, nuova

---

[5] Esso si ispira, come scrive W. Alberti, « al clima della farsa e del " vaudeville "... Sembra di rivedere il buon Max Linder della tradizione " boulevardière " della comica di costume ritagliato e fatto simbolo. I personaggi di *Telegram* sono stilizzati secondo i moduli del teatro " fin-de-siècle " e le loro avventure farsesche sono un puro pretesto per un gioco di ritmo e di trovate gustosissime ». Cfr. W. ALBERTI, cit. [nota del curatore].

[6] Secondo W. Alberti « è forse il più noto e apprezzato disegno animato cecoslovacco. La trama delicata del film narra di due innamorati del secolo scorso. La fanciulla dovrebbe sposare un vecchio e tronfio generale e non sa come sottrarsi alla sua sorte. Il giovane è fiducioso nei mezzi del progresso e progetta un dirigibile. Così il giorno delle nozze, mentre il corteo nuziale si avvia alla cerimonia estrema, il dirigibile sorvola i curiosi personaggi tra i quali la sposina nasconde le sue lacrime di stizza. Improvvisamente cala l'ancora e la sposina aggrappatasi alla salvezza inviata dal dirigibile s'innalza nel cielo. Poliziotti, sfaccendati, i parenti e lo stesso generale inferocito inseguono il dirigibile. Ma l'amore ha dato ali invincibili al grande aerostato e i due amanti spariscono nel cielo. Il gusto per la caricatura e la satira di costume si confonde con il tono lirico con il quale vengono presentati i due fuggiaschi. Il mondo gretto e borghese che li circonda è tracciato con mano sagace nello stile delle vecchie stampe e delle vecchie caricature fine secolo. Preciso e attento nelle ricostruzioni di ambienti e di costumi, il film è un delizioso quadretto di vita d'altri tempi. Come un glorioso " vaudeville " di Labiche entrato nel mito del cinema d'animazione ». Cfr. W. ALBERTI, cit. [nota del curatore].

sotto tutti i punti di vista. (Alla Mostra di Venezia del 1948 fu assegnata al cortometraggio una medaglia di bronzo per la novità tecnica)[7]. *Říkadla* (t. l. Proverbi, 1949) è un'altra riuscita pellicola del genere. Le principali fonti d'ispirazione a cui ha attinto lo sceneggiatore e regista Eduard Hofman sono dei raccontini popolari e delle poesiole infantili messe in musica da Leoš Janáček[8] e disegnate da Josef Lada. Hofman utilizza di ogni poesiola il punto centrale, sviluppandolo in brevi episodi animati in modo da formare una « suite » ritmica; l'insieme è delicatamente equilibrato nelle sue componenti fondamentali, l'intreccio, l'immagine e la musica. *Brigáda* (t. l. La brigata) tentò invece un'esperienza diversa. In esso, infatti, Zdeněk Miler abbandonò il suo clima favolistico per accostarsi ad un soggetto di propaganda — l'assunzione di mano d'opera per le miniere di carbone — riuscendo, con uno stile insolito, a portare il film sul piano dell'arte.

In questa fase di direzione collettiva, il pubblico infantile dovette contentarsi di *Lenora* (t. l. La pigrizia, 1949), *Ivánku náš* (t. l. Giovannino poco pulito, 1949), *A B C* (1949) e *Závistivá zvířátka* (t. l. Gli animali invidiosi, 1950), che prendevano così ferocemente in giro difetti e cattive abitudini dei ragazzi che i ragazzi finivano per giudicare negativamente gli « eroi » di quei film e cercavano di evitarli nella vita reale. Oggi, considerando quei cortometraggi col distacco degli anni, ne ricordiamo gli errori più che le qualità, ciò che d'altra parte costituisce un sintomo di quanto il cinema si sia evoluto.

Dal 1950: sotto la direzione di Hofman

Una nuova fase nello sviluppo del disegno animato inizia col 1950, quando si forma di nuovo una « linea » dello Studio grazie ad una grande personalità artistica. La direzione fu infatti affidata ad un vecchio esperto, Eduard Hofman, che ha da allora assunto la maggior parte del lavoro di regia e di sceneggiatura dei film dello Studio « Bratři v triku ». In ogni sua opera, questo ar-

---

[7] Il film « narra la storia di un ricco che per salvaguardare la propria salute ruba il sole impedendo agli altri di goderne. La vita si arresta in una completa oscurità. Solo un bimbo con la sua fede e la sua purezza saprà ricondurre il sole al suo vecchio cammino. E' pieno di allegorie e realizzato con uno stile grafico moderno fatto di contrasti in bianco e nero... Certe scenografie deformate tipiche del gusto espressionista, certi toni crudi dove il chiaroscuro ricorda le incisioni su metallo, rendono con forza l'acuto sentimento di scoramento che prende gli uomini quando il sole si eclissa in pieno giorno ». Cfr. W. ALBERTI, cit. [nota del curatore].

[8] Leoš Janáček (1854-1928), compositore ceco, cercò spesso i temi delle sue composizioni moderne nel folklore moravo.

tista ha dato prova di grande finezza quanto alla salvaguardia dello stile dei suoi modelli letterari, d'un senso piuttosto raro del ritmo cinematografico e soprattutto d'un instancabile desiderio di scoprire nel disegno animato nuove possibilità creative. Ad Eduard Hofman lo Studio deve il consolidamento del suo orientamento artistico e tematico; il suo senso raffinato del carattere specifico del disegno animato ha aiutato la Casa ad evitare numerosi errori e confusioni. Inoltre, Hofman ha il grande merito di avere, sin dagli inizi, raggruppato attorno a questa produzione delle vere personalità di grande maturità artistica, che si distinguono le une dalle altre in virtù d'uno stile personale. Fin dai primi film egli sollecitò la collaborazione dei migliori pittori della vecchia e nuova generazione, František Freiwillig, Kamil Lhoták, l'« artista nazionale » Josef Lada, Zdeněk Miler, Cyril Bouda, Zdeněk Seydl. In tal modo egli ha assicurato una grande varietà di apporti, che, tuttavia, non si limita all'aspetto figurativo ma tien conto anche dell'importanza della musica, che contribuisce a formare lo stile. Hofman infatti sceglie con grande cura i compositori del commento musicale: « Per me », egli dice in proposito, « c'è un equilibrio tra Lada e Janáček (*Říkadla*), tra Freiwillig e Rychlík (*Andělský kabát*), Zdeněk Seydl e Ilja Hurník (*Proč sedají ptáci na telegrafní dráty*). Non dico che questa sia l'unica soluzione, ma bisogna stabilire prima di tutto questo equilibrio ». Ciò avviene anche nella poetica dei creatori.

Nella nuova fase, i « Bratři v triku » si diressero specialmente verso il pubblico infantile. Sul piano dei soggetti tennero conto anche di fonti straniere e realizzarono, ad esempio, da una fiaba giavanese *Kdo je mocnější* (t. l. Cosa preme di più, 1951) con Zdeněk Miler come regista e disegnatore. Fra i cortometraggi che si rifanno al patrimonio favolistico ceco, bisogna segnalare in primo luogo *Hrnečku vař* (t. l. Fa la pappa, vasetto!, 1953), premiato a Venezia, ispirato al classico racconto di K. J. Erben [9] sull'avarizia e l'egoismo punito. Utilizzando i caratteristici personaggi creati dall'illustratore Cyril Bouda, il regista Václav Bedřich sviluppa l'azione in modo che gli strali satirici siano alla portata dei ragazzi. Da ciò consegue anche un ritmo più lento di racconto e una stilizzazione più moderata. *Hrnečku vař* vinse a Venezia il premio per il miglior film per ragazzi. Ai bambini dell'asilo infantile è destinata la fiaba *O kohoutkovi a slepičce* (t. l. Il galletto e la gallinella, 1953). Zdeněk Miler l'ha realizzata sotto forma di immagini statiche piene di poesia, dai teneri toni pastello, con-

[9] K. J. Erben (1811-1870), scrittore ceco del periodo della ripresa della coscienza nazionale, pubblicò diverse raccolte di poesie, canti e detti popolari.

servando l'« humour » della semplice vicenda conclusa da una « morale » espressa da un eccellente commento parlato. Le fiabe moderne procedono di pari passo con quelle ormai classiche, e in effetti gli autori di disegni animati sono persuasi che la fiaba non è affatto scomparsa assieme a quel mondo antico che vive oggi solo nei ricordi. La potenza d'immaginazione, il ritmo rapido dell'azione ed i valori etici della fiaba possono, con la stessa forza persuasiva e poetica, rivolgersi al mondo moderno. Václav Bedřich lo provò col suo *Pohádka o stromech a větru* (t. l. I racconti degli alberi e del vento, 1952), ispirato ad un libro per ragazzi di Ondřej Sekora. In forma divertente vi si insegna ai ragazzi la funzione degli alberi destinati ad arrestare il vento. (Il film ha ottenuto menzioni onorevoli ad Edimburgo e al Cairo). Eduard Hofman realizzò una poetica fiaba, popolata di ragazzi e di animali, *Jablůňka se zlatými jablky* (t. l. Il melo dalle mele d'oro, 1952), in cui utilizzò dei gentili tipi di animali e specie di uccelli disegnati da Fr. Freiwillig. Come terzo film del genere ricordiamo *Kde je Míša?* (t. l. Dov'é Míša?, 1954), la cui azione si svolge nell'ambiente reale d'una scuola materna, combinando la realtà della vita d'un bambino con una magica fantasia, un sogno nel quale prendono vita tutti i balocchi. I due ultimi film citati facevano largo uso di dialoghi, con la funzione di rendere esplicita, nei limiti del possibile, l'idea didattica che stava alla base. Inoltre si assisteva al manifestarsi della tendenza a passare dal cortometraggio che fa da complemento ai normali programmi dei cinematografi a pellicole più lunghe e complesse su cui invece dovrebbero basarsi i programmi stessi. Le due tendenze ebbero come conseguenza di diminuire la tensione del racconto e la rapidità dell'azione, ciò che era dovuto soprattutto ai dialoghi che esigevano una mimica troppo realistica da parte dei personaggi disegnati, a svantaggio del carattere specifico del disegno animato.

In questo periodo Jiří Trnka era tornato ai disegni animati con due film che costituivano in qualche modo delle illustrazioni cinematografiche a due libri di fiabe, il russo *O zlaté rybce* (t. l. Il pesce d'oro, 1952) ed il classico ceco *Jak dědeček měnil až vyměnil* (t. l. Gli sfortunati baratti del nonno, 1953). In questi due cortometraggi a colori, infatti, ci si limitava ad un accompagnamento statico del racconto, destinato nel primo caso agli adulti, nel secondo ai ragazzi. I due film furono oggetto d'una discussione di principio sull'utilità o meno che un film, il quale, per la sua stessa essenza, dovrebbe essere mosso, serva invece da illustrazione statica.

1954-1955: unificazione del film per ragazzi

Nel periodo 1954-1955 si ebbe alla produzione dei « Fratelli in maglietta » un nuovo cambiamento organizzativo: la fusione con la produzione dei film a pupazzi e la creazione d'un unico nuovo gruppo destinato ai film per ragazzi. In tal modo, quindi, tutto il cinema per il pubblico infantile veniva ad essere centralizzato. In questa fase continua dunque un tal genere di produzione, ma si vedono anche parecchi film pubblicitari veramente interessanti, scintillanti di trovate e di « humour ». Come esponente rappresentativo del periodo 1954-1955 ricordiamo il lungometraggio *Povídání o pejskovi a kočičce* (t. l. Le storie del cagnolino e della gattina), adattamento del libro e delle illustrazioni di Josef Čapek. Il film si compone di cinque episodi indipendenti, realizzati successivamente tra il 1950 ed il 1954: *Jak pejsek a kočička myli podlahu* (t. l. Come il cagnolino e la gattina pulirono il pavimento, 1950), *Jak si pejsek roztrhl kalhoty* (t. l. Come il cagnolino stracciò i suoi calzoni, 1951), *O panence, která tence plakala* (t. l. La bambola che piangeva dolcemente, 1951), *Jak pejsek s kočičkou psali děťem psaní* (t. l. Come il cagnolino e la gattina scrissero una lettera ai bambini, 1954), *Jak pejsek s kočičkou pekli dort* (t. l. Come il cagnolino e la gattina prepararono un dolce, 1953). Il sesto episodio del libro, *O pyšné noční košilce* (t. l. La fiera camicia da notte), fu realizzato nel 1953 ma non inserito nel lungometraggio. Eroi del libro e del film sono un cagnolino sventato ed una tenera gattina che possiede una educazione domestica. Nel loro mondo animale, essi hanno gioie e dolori che, per la loro azione e psicologia, formano un gaio « pendant » del mondo dei bambini. Quando Eduard Hofman si decise a riunire i cinque cortometraggi in un unico film a lungometraggio, non aveva altro scopo che di offrire ai ragazzi uno spettacolo gradevole: volendo presentar loro anche l'autore dei racconti e dei disegni, inserì nel film, a guisa d'introduzione e di intermezzi, delle riprese dell'ambiente familiare, dell'appartamento e dello studio di Josef Čapek, componendo un documentario dal quale i piccoli spettatori vedevano nascere le storie ed i disegni. La presenza dell'artista è solo immaginata, mentre quella della figlia (incarnata da un'altra bambina) conferisce un'illusione perfetta secondo le parole che l'autore aveva messo in testa al suo libro: « Quando scrivevo e disegnavo tenevo sulle ginocchia mia figlia, mentre il gatto dormiva sulla poltrona ed il cane si dimenava ai miei piedi sotto la tavola ». E' un film veramente riuscito, in cui l'arte del pittore Josef Čapek, fondata su un affascinante primitivismo, un

disegno lineare dalla semplicità quasi infantile, è resuscitata in virtù d'un'adeguata stilizzazione del giuoco e del movimento, la vera arte del disegno animato.

Lo slancio creativo di Eduard Hofman portò, in questo periodo, altri frutti ancora. Anzittutto egli fece la singolare esperienza di portare sullo schermo, a disegni animati, un'opera lirica. Allo scopo, scelse una scena di *Liška bystrouška* (t. l. La piccola volpe intelligente, 1954) di Leoš Janáček e su di essa sperimentò la trasposizione in disegni animati degli « a solo », dei duetti, dei cori. Si fermò a quel tentativo, ma il progetto è sempre allo studio, matura a poco a poco e porterà sicuramente gli attesi frutti.

Come si è detto sopra, in questo periodo furono realizzati parecchi film pubblicitari degni d'attenzione. Benché ideati ai margini della produzione, essi furono spesso caratterizzati da tenaci sforzi d'ordine artistico o almeno di ricerca di nuove tecniche. E' interessante rilevare che l'evoluzione di questo tipo di film si svolge inversamente ai film da includere nei programmi (i disegni animati artistici), cercando una espressione lapidaria, un tono frizzante ed una composizione spiritosa. In questo genere di film, Eduard Hofman s'è fatto notare con *Moje žena Penelopa* (t. l. Mia moglie Penelope, 1955), una parodia dell'« Odissea » di Omero, e Zdeněk Miler per il poetico *Sněhulák* (t. l. L'uomo di neve, 1955), che ha girato assieme a *Přepadení* (t. l. L'attacco, 1955) e a *Veselé vánoce* (t. l. Allegro Natale, 1955).

Un'altra riorganizzazione si ebbe nel 1956, quando il direttore del reparto disegni animati Eduard Hofman fu promosso al più importante incarico di direttore dello Studio di Barrandov e venne sostituito da un altro vecchio esperto, Vojen Masník. Il cambiamento non ebbe alcuna ripercussione sul carattere della produzione perché, dal punto di vista artistico, Eduard Hofman restava a capo del disegno animato, proseguendo la sua attività nel settore con grande energia e un'incomparabile slancio creativo che sboccava in un'opera che occupa un posto importante nella storia del disegno animato cecoslovacco: *Stvoření světa* (La creazione del mondo), ispirato ai disegni del caricaturista francese Jean Effel. L'opera in due parti descrive, in chiave umoristica, la prima settimana di lavoro del Buon Dio, la creazione di Adamo ed Eva, accompagnata dall'attività malefica di Satana.

Hofman prese come punto di partenza 180 situazioni fondamentali di Jean Effel, sviluppando le loro gustose trovate in un racconto continuo, accompagnato da un commento in versi. Na-

turalmente, un disegno animato così lungo risulterebbe faticoso se presentasse solo dei motti arguti e degli aneddoti. Bisognò dunque amalgamare il tutto con una serie di canzoncine e di « couplets » che facevano il punto su ciascuna sequenza.

I disegni modernamente stilizzati di Jean Effel rivivono con tutta la loro ricchezza di fine « humour » basato su invenzioni figurative. Benché si sia mantenuto fedelissimo alla forma grafica ed allo spirito dell'artista francese, Eduard Hofman ha creato un'opera eminentemente ceca. Se il film conserva, è vero, l'allegria e l'esuberanza dell'umorismo francese, è animata del pari dal buon senso, dalla dolce gaiezza e dalla gioia del Bene puramente ceche.

Stvoření světa non è un blocco uniforme, fondato su una rigida struttura narrativa; si tratta piuttosto d'una rassegna di diverse situazioni brillanti su un unico tema. Malgrado ciò, Hofman è riuscito a catturare l'attenzione dello spettatore per tutta la durata della proiezione; le trovate non si ripetono mai, gli episodi si susseguono a ritmo rapido e per ogni personaggio o animale v'è una ricca e raffinata gamma di interpretazioni drammatiche. « E' necessario », ci ha detto laconicamente Hofman in proposito, « una continua invenzione per non cadere nel noioso » [10].

Mentre la maggior parte degli artisti e dei tecnici della Casa erano occupati col film di Hofman, Václav Bedřich girò una fiaba, *Čert a Káča* (t. l. Il diavolo e Catone, 1956), che racconta la storia d'una giovane villanella dalla lingua insolente che non crede al diavolo e, quando un diavolo sciocco la trascina all'inferno al posto d'una malvagia principessa, mette a tacere lo stesso Lucifero e getta il panico in tutto l'inferno. Il ritmo veloce del racconto porta lo spettatore in un pittoresco paesaggio estivo, animato da un gruppo di monelli campagnoli, da cani da guardia, da capre ingorde e da rane gracidanti, proprio come i ragazzi lo conoscono dalle illustrazioni di Josef Lada che adornano i loro libri. Le scene migliori sono quelle dell'inferno, esuberanti di movimento e piene di invenzioni figurative.

---

[10] Un'acuta e minuziosa analisi del film da un punto di vista teologico è compiuta da N. Taddei, che conclude giudicando il film « notevole per delicatezza di disegno e perfezione di animazione, ritmo di immagini e di colonna sonora, ricchezza di trovate e di fantasia, cinematograficità di soluzioni e aderenza immaginifica a un testo che è tra i più difficili a realizzarsi perché esprime già immaginificamente — ma con altro linguaggio — la parola stessa di Dio ». Cfr. N. Taddei: *Mostra del documentario e del cortometraggio* in « Letture », Milano, anno XIII°, n. 11, novembre 1958. — Il film ebbe a Venezia, alla mostra « minore » citata, il premio per il miglior soggetto [nota del curatore].

Per i più piccini i « Fratelli in maglietta » realizzarono una piccola favola moderna, *Jak krtek ke kalhotkám přišel* (t. l. Come la talpa conquistò la sua tuta, 1956), che spiega ai bambini, attraverso la storia d'una piccola talpa, tutto il procedimento tecnico del trattamento del lino, dalla sua coltivazione alla tessitura. La divertente vicenda è popolata di topi, di gamberi, d'uccelli, di cicogne, di formiche e di rane e di tante altre bestie. Mostrando ai bambini degli animali che li interessano in una serie di situazioni originali e comiche, Zdeněk Miler ha saputo evitare il tono pedante in cui avrebbe potuto cadere dati gli intenti didattici del soggetto. Le sue immagini schizzate con mano leggera in uno stile impressionista in tenui colori pastello giungono alla poesia. La natura è dolce e gaia. Le qualità del film di Miler sono da rinvenire stavolta più nella delicatezza del disegno che non nel ritmo e nell'animazione. Nel 1957 a Venezia il film ottenne — ex aequo con un'altra pellicola ceca, *Honzíkova cesta* (t. l. Il viaggio di Gianni) — il primo premio per il film didattico e culturale per ragazzi fino a sette anni [11].

Poco dopo, lo studio produsse altre due favole, *Koza a lev* (t. l. La capra ed il leone, 1957), il cui soggetto è dovuto allo scrittore indiano Moulk Radj Anand, e *Kohout světapán* (t. l. Il gallo, padrone del mondo, 1957). Il primo offrì l'occasione di esordire ad un giovane regista, Vladimír Lehký, che, con Bohumil Šiška, curò anche il disegno stilizzandolo secondo la pittura indiana. Gli autori del secondo, Václav Bedřich e Václav Sivko, si sforzarono invece di utilizzare tutte le finezze e possibilità fotografiche della profondità di campo e dei contrasti luminosi.

Durante l'ultima fase di lavorazione di *Stvoření světa,* Eduard Hofman preparò per i ragazzi tre cortometraggi, *Už je ráno* (t. l. E' già mattina, 1957), *Jak je svět zařízen* (t. l. Come è fatto il mondo, 1957), e *Hrajeme si* (t. l. Giuochiamo!, 1957), tutt'e tre ispirati ai racconti di Josef Čapek, a suo tempo apparsi a puntate, con le sue semplici illustrazioni, sui giornali per ragazzi. Nell'impianto figurativo, Hofman prendeva ancora una volta lo

---

[11] Il cortometraggio di Miler, a giudizio di Alberto Pesce, « ha non solo confermato la facilità con cui il gruppo dei " Fratelli in maglietta " riesce a temperare ... l'esigenza realistica e il sogno fantastico, ma ha ancora una volta ribadito lo stacco dal macchiettismo frenetico e fantomatico del disegno disneyano e la originale conquista di un linguaggio, che di volta in volta, secondo la diversa capacità assimilatrice del fanciullo, diversamente imposta e dosa gesti e motivi, movimento e colore. Ed è appunto per questa ricerca funzionale che nel disegno di Miler ricreazione ed educazione sono apparsi armonicamente fusi e la favola ... si è dipanata e svolta con una singolare fluidità di ritmo ed una poeticissima delicatezza tonale ». Cfr. A. Pesce: *Crisi del film per ragazzi* in « Bianco e nero », Roma, anno XVIII°, n. 10, ottobre 1957 [nota del curatore].

spunto dai disegni dell'autore e soprattutto dai giuochi di parole che egli sviluppa con grande fantasia in situazioni originali. I tre cortometraggi combinano due tecniche diverse, quella dei disegni animati e quella dei fogli di carta ritagliati (silhouettes).

Così ebbe termine una tappa del disegno animato cecoslovacco, molto più tranquilla della prima: non vi si trovano opere particolarmente notevoli (*Stvoření světa*, benché girato nel '56-'57, fu presentato solo nel 1958, ed esce perciò dai limiti cronologici considerati), né d'altro canto insuccessi. Prevalse a volte una tendenza al realismo a spese del carattere proprio del disegno animato, a spese cioè del tratto pittorico essenziale e della stilizzazione del movimento. La produzione fu orientata per la maggior parte verso la gioventù. Le fiabe, le favole e le storie di vita quotidiana dei ragazzi tendevano alla pura descrizione e, dal punto di vista narrativo, ad una certa uniformità. Lo Studio si trovò sovraccarico per la produzione di mediometraggi e del lungometraggio *Stvoření světa*: il tempo necessario per realizzare un film come quest'ultimo sarebbe stato sufficiente per girare almeno otto cortometraggi a disegni animati, e d'altra parte il cortometraggio offre maggiori possibilità di tentare nuove esperienze. Queste considerazioni spinsero i realizzatori verso una ricerca sistematica di nuovi argomenti e mezzi espressivi. Da ciò scaturì, nei due anni seguenti, una nuova effervescenza creativa, sperimentando possibilità nuove e dando luogo a buoni film.

Il periodo attuale

Dopo parecchi anni di lavoro come sceneggiatore di normali film a soggetto, Jiří Brdečka è tornato ai « Bratři v triku » per realizzare un film sperimentale, di cui ha assunto la regia ed ha naturalmente curato la sceneggiatura: *Jak se naučil člověk létat* (t. l. Storia divertente dell'aviazione, 1958). Per questa storia sintetica, ha scelto la forma d'una libera conversazione che gli consente d'alternare il serio e il faceto e di celebrare, in sequenze ora appunto serie ed ora ironiche, la forza di volontà ed il desiderio dell'uomo di divenire padrone dell'aria. La tecnica del film è una combinazione di disegni animati e del montaggio ad effetto di vecchie fotografie ed incisioni nonché di riprese autentiche di vecchie « attualità ». Al pittore Kamil Lhoták fu affidato il compito difficile di unificare il materiale e imprimergli un effetto spettacolare. L'immaginazione, l'inventiva e l'« humour » di

Brdečka sono stati coronati da successo: al film è andato nel '58 a Cannes il secondo premio per i cortometraggi.

Con la tragicommedia *Tragedie vodníkova* (t. l. La tragedia dell'ondina, 1958) si assiste al ritorno alla regia indipendente di Josef Kábrt, che si era dedicato ai film pubblicitari ed aveva quindi assunto l'incarico di aiuto regista per *Stvoření světa*. Il soggetto del suo cortometraggio era costituito da un « fox-trot » di Jaroslav Ježek (il compositore e direttore d'orchestra del « Teatro libero » di Werich e Voskovec), che narrava la storia di un essere soprannaturale che si trova all'improvviso in un ambiente reale ed è martoriato dalle insensate formalità e dalle stupide convenzioni che reggono la vita sociale degli uomini. L'esasperazione satirica del testo appoggiata al ritmo jazzistico della musica che, a sua volta, guida il ritmo dell'azione, contribuisce a creare una singolare espressione figurativa, piena di trovate grafiche. *Tragedie vodníkova* è realizzata con un segno molto stilizzato da caricatura moderna ed in colori molto sobrî; sono mezzi che esigono un'animazione per scorci, non descrittiva, ed una mimica propria del disegno animato.

Non meno interessante è un cortometraggio di Zdeněk Miler dello stesso periodo. Il suo senso della poesia e del lirismo, che s'era timidamente manifestato in *Jak krtek ke kalhotkám přišel,* nel disegno dei personaggi di *Kubula a Kuba Kubikula* (t. l. Racconto dell'orso fantasma), diretto però da Jan Karpaš, e nelle illustrazioni del film per ragazzi *Il pulcino e il grano,* si fa pienamente apprezzare in *Zimní pohádka* (t. l. Racconto della luna, 1958). In esso Miler riunisce la delicata bellezza di due mondi — la luminosa limpidità d'un disegno di bambino e la poesia dei fiori di ghiaccio che si formano d'inverno sul vetro d'una finestra. Questa è l'origine del grande amore d'una bambola piena di sole e d'un piccolo fantoccio di ghiaccio che, grazie alla profondità del loro sentimento, riescono a trovare una soluzione a situazioni in apparenza insolubili (il soggetto ricorda da parecchi punti di vista il « Soldatino di piombo » di Andersen). I due personaggi sono stati creati con tecnica diversa: la bambola è disegnata con ingenua goffaggine dalla mano d'un bambino, il fantoccio è stilizzato in fiori di ghiaccio scintillante. (Il fantoccio ed i fiori sulla finestra gelata furono raschiati all'interno e le parti vuote vennero riempite d'una speciale materia brillante: ogni inquadratura fu ripresa due o tre volte). Miler ha cercato di creare un poemetto lirico, genere piuttosto raro nel disegno animato. Tuttavia, malgrado la straordinaria cura che egli ha dedicato al film, non è riuscito a rendere appropriate

le proporzioni; per esempio, le scene d'amore fra la bambola e il fantoccio sono abbastanza scipite. Per contro, il film si distingue per la rara armonia dei colori: il mondo del fantoccio è caratterizzato da toni azzurrini, quello della bambola da tinte vivaci, mentre le scene del sogno sono colorate in rosa. Il gusto ed il senso poetico dell'autore si sono rivelati nel regno del ghiaccio e solo un critico molto severo potrebbe rimproverare all'animazione del fantoccio, la cui espressione drammatica è stilizzata coreograficamente, certi elementi di balletto troppo professionale. *Zimní pohádka* ha vinto al Festival di Mar del Plata del 1958 il premio Fipresci, assegnato dalla stampa cinematografica internazionale.

Eduard Hofman, in eterna ricerca di nuove esperienze, ha sorpreso gli spettatori verso la fine del 1958 con una storia grottesca non priva di qualche accento serio, *Tucet mých tatínků* (t. l. I miei dodici papà). Vi si narra d'una ragazzina che, grazie ai divorzi della mamma, viene ad avere successivamente ben dodici papà, nessuno dei quali si occupa di lei; e del resto neanche la madre le dedica molte cure. Lo spettatore vede ogni papà — disegnato da un artista diverso — nel suo ambiente, a cui si adatta anche la mamma mutando abiti ed acconciatura. Il film è esuberante d'umorismo, di « gags » visive e di situazioni comiche sottolineate dal diverso stile dei numerosi disegnatori. Adolf Hoffmeister, Josef Kándl, Zdeněk Miler, Svatopluk Pitra, Jiří Brdečka, Ota Janeček, Vàclav Hlavatý, Jan Malák, František Freiwillig, Vladimír Lehký, Kamil Lhoták, Josef Kábrt sono i collaboratori, a vario titolo, di Hofman. Tuttavia, il film non risolve profondi problemi artistici, cosa che del resto non era nelle intenzioni dell'autore. Il soggetto si propone uno scopo diverso: divertire e porre infine, per bocca della ragazzina trascurata, un problema serio allo spettatore.

In quell'anno lo studio dei « Fratelli in maglietta » accolse degli artisti che si poteva ritenere avessero ormai del tutto abbandonato il campo dei disegni animati. Si trattava anzitutto di Jiří Trnka che, su ordinazione dell'U.N.E.S.C.O., girò il cortometraggio *Proč U.N.E.S.C.O.?* (t. l. Perché l'U.N.E.S.C.O.?). Alla domanda posta dal titolo egli risponde con la gentile e candida storia d'un pescatore, d'un sapiente, d'un giardiniere e d'un artista, storia piena di sorridente umorismo e di ottimismo. Il disegno semplificato di Trnka, con dei personaggi lievemente deformati, è ben animato; da un punto di vista tecnico, è un cortometraggio ben fatto che guadagna facilmente i favori del pubblico.

Una seconda sorpresa fu costituita dall'ingresso allo studio del disegno animato di Břetislav Pojar. D'altra parte il suo nome non è citato in questo settore per la prima volta; piuttosto, lo si era dimenticato. Břetislav Pojar, in verità, aveva fatto i primi passi della sua carriera cinematografica proprio in questo genere di produzione come « animatore » nei primi film di Trnka. Dopo parecchi anni di attività nel film a pupazzi, torna al disegno animato con un suo soggetto, *Sláva* (t. l. La gloria). E' una satira maliziosa le cui freccie sono indirizzate agli snobs, per i quali l'arte non è che una moda e che tessono le stesse lodi a un imbrattatele, ad un camino che lancia nel cielo pittoresche nuvole di fumo o ad un cane che annaffia i paracarri in modo « decorativo ». Per esordire, Břetislav Pojar ha scelto un soggetto ben difficile, e già il suo trattamento, benché non sfornito di ritmo rapido e di « humour », risulta confuso. Malgrado questi limiti, non si può non riconoscere che gli autori han tentato di battere strade nuove e che sono riusciti a riprodurre fedelmente, nelle scene cittadine, l'atmosfera febbrile della metropoli, piena di sensazioni, di «astri » decaduti e di nuove rivelazioni.

Il secondo cortometraggio di Pojar, *Bombomanie* (t. l. Bombomania), è molto più compiuto. Vi si racconta con spirito la storia d'un esperimento malriuscito con un esplosivo ignoto, esperimento effettuato prima da un ragazzo, poi da suo padre, quindi da degli studiosi e infine da generali guerrafondai. Ogni esperimento termina con una detonazione la cui intensità aumenta in rapporto all'ambiente dove è effettuata. In confronto al film precedente, tutte le componenti artistiche sono perfettamente equilibrate in *Bombomanie*. I disegni di Trnka rivivono in un'animazione magistrale, e fra essi sono particolarmente suggestive le immagini che preparano l'ultima esplosione: il panorama d'un campo coperto da un ricco raccolto è sostituito da quello d'un vuoto deserto, al posto d'un albero i cui rami si piegano sotto il peso dei frutti si vedono dei rami nudi con un cranio, l'angolo idillico con una brocca sulla siepe cede il posto ad un intrico di fili di ferro e dove si trovava una graziosa casetta di guardiaboschi c'è ora una fortezza. In questa sequenza, realizzata con mano maestra, la poesia della vita pacifica è posta a confronto col danno e la forza distruttrice della guerra. Come regista, Pojar passa con grande sicurezza di scorcio dal quadro generale al dettaglio da miniatura, conferendo al film più chiarezza e ricchezza espressiva. *Bombomanie* è stato presentato con

successo ai festival di Tours e di Oberhausen, dove s'è visto attribuire il premio « della buona speranza ».

Jiří Brdečka si diletta di panorami storici; così, dopo l'aviazione, ha portato la sua scelta all'evoluzione delle armi e dell'arte militare, e nei diversi episodi di *Pozor!* (t. l. Attenzione!, 1959) mostra come, dalla clava e dalla pietra dell'uomo di Neandertal, le armi diventarono via via più complicate e sempre più pericolose, sino al disastro che elimina ogni benessere pacifico. L'azione è densa, perché si svolge su due piani: sul primo sono riprodotti gli scontri degli armati, sul secondo, invece, è rappresentata la vita pacifica mediante scorci espressivi (davanti al « Déjeuner sur l'herbe » di Manet marcia un soldato e calpesta con gli scarponi chiodati i piatti stesi sull'erba davanti al gruppo in pic-nic). Il primo ed il secondo piano presentano una reciproca tensione. Il prologo del film è composto da stampe colorate, l'epilogo da un montaggio di brani autentici di documentari cinematografici di guerra accompagnati dalla scritta d'avvertimento « Attenzione! ». Břetislav Pojar ha trovato un collaboratore di pari qualità in Zdeněk Seydl: nei suoi disegni ornamentali stilizzati del piano di fondo si respirano tranquillità ed equilibrio, mentre la deformazione caricaturale dei soldati esprime il disgusto della violenza, della crudeltà e della distruzione. Insomma, ci troviamo di fronte ad un'opera d'avanguardia da ogni punto di vista, artistico e tematico, che può essere considerata come uno dei capolavori della produzione del 1959.

Gli sforzi di sperimentazione esercitati dal gruppo del disegno animato ha portato a realizzare due brevi interessanti pellicole, *O místo na slunci* (t. l. Un posto al sole, 1959), che nel 1960 ha vinto un premio dell'industria meccanica alla rassegna del cortometraggio di Oberhausen, e *Tři muži* (t. l. Tre uomini, 1960). Il primo costituisce il debutto nella regia di František Vystrčil, un « animatore » di disegni animati, che ha diretto, ad es., il « rock and roll » indiavolato di Satana con Eva in *Stvoření světa*. Nel suo lavoro con gli « attori disegnati » aveva dato prova di una vivacità e un'esuberanza poco comuni, qualità che ha potuto mettere a frutto nel giuoco di due fantocci stilizzati in tipi primitivi che ricordano le figurine appena abbozzate di Émile Cohl. Si tratta d'una discussione accesa a proposito d'un posto al sole. La stessa tecnica è alla base del secondo film, dovuto a Vladimír Lehký ed a Bohumil Šiška. Tre uomini sfaccendati, che non perdono occasione di litigare quando annaffiano un girasole che sta appassendo, sono assolutamente identici e si distinguono l'uno dall'altro solo per il colore dei loro contorni e per il motivo musicale stilizzato.

Rispetto al cortometraggio precedente, *Tři muži* ha un ritmo più lento ed un soggetto più elementare.

In questo periodo si sono un po' trascurati i ragazzi. Solo Eduard Hofman ha realizzato per loro due fiabe: una favola moderna, *Velkó psí pohádka* (t. l. Storia di cani, 1959), di Karel Čapek, dalle illustrazioni di Josef Čapek, che narra la storia d'un cane che entra una volta nella foresta incantata dei cani, e apprende da una vecchietta il segreto del grande tesoro nascosto profondamente sotto terra: se questi animali grattano così ferocemente il suolo, è perché cercano il tesoro. *Psí pohádka* ha un ritmo regolare e continuo, ed il passaggio dal reale al magico non è forzato. Il quadro è accompagnato dal testo, affidato a voce fuori campo, del racconto di Čapek. La seconda fiaba, *O dvanácti měsíčkách* (t. l. I dodici mesi, 1960) è basato sul motivo tradizionale dei « mesi-patriarchi » che aiutano una brava ragazza ad esaudire i voleri della cattiva matrigna e della sorella viziata. Il film è soprattutto interessante perché risuscita il pittoresco folklore dei tempi di Jánošík.

Vladimír Lehký ha dedicato ai ragazzi una favola d'attualità, *Modrý kocourek* (t. l. Il gattino blu, 1960), dove spiega ai ragazzi che cos'è il razzismo. I personaggi gentili dei gatti e degli altri animali domestici sono stati disegnati da Zdeněk Miler che, personalmente, sta realizzando un film in tre parti su un cagnolino; nei tre episodi, i ragazzi saranno iniziati alle leggi fondamentali della natura.

Conclusioni

Questo che abbiamo tracciato è un panorama sintetico dello sviluppo del disegno animato cecoslovacco, diviso sin dalle origini in produzione per i ragazzi ed in film destinati invece, per il loro soggetto e la loro forma rigorosa, agli adulti. Da un punto di vista tematico e figurativo, il disegno animato cecoslovacco è profondamente radicato nella tradizione nazionale ceca e i suoi realizzatori si sforzano di tenersi al passo con l'attualità e di rispondere ai problemi serî di oggi nella forma specifica del disegno animato. La via seguita sin dagli inizi non è sempre stata coronata da riconoscimenti e premi internazionali; non sono mancate lotte, tentativi, battute d'arresto e problemi da risolvere. Oggi, comunque, la produzione dei « Fratelli in maglietta » si trova alle soglie d'una grande fioritura. Il periodo 1958-59 ha assunto il significato d'un punto di partenza e attualmente la produzione è stimolata dalle esigenze sempre crescenti della televisione e dal sempre più

vivo interesse straniero, che si è tradotto nel corso degli ultimi due anni in un sempre maggior volume di esportazione e di richieste di disegni animati.

Questo interesse esercita anche un'influenza sulla produzione da un punto di vista quantitativo: fino ad oggi si realizzavano da sei a otto, secondo il metraggio, film all'anno. Nel 1960 la quota è salita a dodici e ulteriori aumenti saranno da registrare per gli anni venturi. E' prevista la realizzazione di film d'attualità di portata sociale, di satire, racconti popolari e di pellicole di propaganda che uniscano novità tematica, « humour » e fantasia con un alto livello culturale e figurativo. Grazie alle condizioni rigorose che si impone, il disegno animato cecoslovacco si situa in prima fila nella produzione mondiale del genere e, in numerosi paesi del mondo, è già divenuto, per grandi e piccini, una fonte di divertimento presentato con arte.

Note

«*M*» di Fritz Lang, una satira incompresa

Da trent'anni, « M » *passa, nelle storie del cinema, per quello che non è o è solo in parte. Una letteratura critica, che ha pregio insolito di essere concorde ma che pecca in larga misura di incomprensione, si è stratificata sull'opera di Lang a periodi successivi, alterandone progressivamente l'aspetto. Sono i guai che capitano ai film importanti (e anche agli altri, qualche volta). Non c'è da meravigliarsene.*

In autunno avremo l'occasione di rivedere « M », *presentato da un distributore italiano. Sarà, forse, una sorpresa per tutti, giacché a tutti riuscirà finalmente comprensibile — tradotto — il linguaggio non semplice, e spesso dialettale, di quei celebri personaggi. Ma non sarà soltanto il linguaggio, ovviamente, a provocare la sorpresa. Consentiteci di anticipare qui alcuni motivi della nuova interpretazione che, fra qualche mese, sarà indispensabile darne.*

Su quali punti concorda la letteratura critica — invero non abbondante — che ha preso « M » *ad oggetto, dal 1931 ad oggi? Pressapoco questi, che troviamo riassunti nella « Storia del cinema (1949) » di Georges Sadoul: « Lang avrebbe voluto intitolare il suo film:* Gli assassini sono tra noi *(1). Ma si dice che al produttore del film si presentasse un emissario del partito nazista, il cui Führer poco tempo dopo avrebbe raccolto undici milioni di voti alle elezioni presidenziali. L'emissario gli fece sapere che il film sarebbe stato boicottato se fosse stato presentato con quel titolo, ingiurioso per i tedeschi. Fritz Lang cedette. Il film era tuttavia assai lontano dalla politica e presentava l'assassinio come una psicosi, sessuale e individuale. L'opera fu soprattutto notevole per l'arte perfetta con cui il regista accoppiava contrappuntisticamente le*

(1) La notizia è riferita in modo un po' diverso dal Kracauer. Nel 1930 i giornali avevano annunciato che Lang si apprestava a girare un film dal titolo provvisorio *Mörder unter uns* (L'assassino è fra noi). Piovvero subito molte lettere minatorie. Il direttore dei teatri di posa di Staaken rifiutò al regista il permesso di girare in quello stabilimento. Lang non riusciva a spiegarsi la ragione di tutto questo. La capì soltanto quando, in un accesso d'ira, afferrò per il bavero il direttore di Staaken e si accorse che sul risvolto costui aveva il distintivo del partito nazionalsocialista. I nazisti temevano di essere compromessi dal titolo. E' interessante osservare come questo titolo, ancora più generalizzato e preciso — *Die Mörder sind unter uns* (Gli assassini sono fra noi) — sia poi stato impiegato da Wolfgang Staudte, nel secondo dopoguerra, proprio per condannare il nazismo. Una piccola nemesi della storia.

immagini, il suono e i dettagli simbolici, le grida di una madre smarrita in un magazzino vuoto, la marcia funebre che l'assassino fischiettava e l'emozionante palloncino che simboleggiava la bambina morta... Nello sfondo del quadro Lang poneva il tema che dominò tutta la sua opera sonora, quello della colpevolezza. Il suo assassino era condannato dalla malavita che disonorava, ma quel solitario delinquente braccato, nell'interpretazione avvincente e inquietante di Poter Lorre, appariva più una vittima che un carnefice ».

In sostanza, la storia drammatica della colpa di un uomo irresponsabile, raccontata con vigore, con grande abilità tecnica e con qualche riferimento non inutile alla situazione del paese. L'assassino sarebbe al centro di tutto. Del suo ritratto essenzialmente si preoccuperebbe Lang. Su tale interpretazione sembrano d'accordo quasi tutti coloro che hanno esaminato « M », *sia pure mettendo in rilievo ora questo ora quell'aspetto del film, ora il dramma individuale dell'assassino, ora il contesto sociale, ora i temi ricorrenti nella filmografia del regista (2). Vediamo dunque il protagonista.*

---

(2) Non è il caso di offrire una documentazione completa. Basteranno, crediamo, alcuni saggi di critica, apparsi in tempi differenti. Una delle prime recensioni significative nel senso che a noi interessa, fu quella di René Lalou, pubblicata sulle *Nouvelles litteraires* del 30 aprile 1932 e riferita da Ettore M. Margadonna in *Cinema, ieri e oggi* (1932): « Se *M* è uno dei più bei film della scuola tedesca, lo deve alla sobrietà delle scene decisive, quelle in cui appare l'uccisore di fanciulli. Lo si intravvede appena nel primo episodio: tuttavia, dall'apparizione di un gruppo di fanciulli fino al momento in cui una palla rotolante sull'erba rappresenta la morte di una piccola vittima, la sua presenza ci ossessiona. E se la sequenza del processo richiama alla mente i grandi affreschi di *Metropolis,* io preferisco i momenti in cui il vampiro segue una ragazzina che sta sfuggendogli o quelli in cui ne accompagna un'altra prima che un mendicante lo segni con la lettera accusatrice... Fritz Lang trasforma il realismo in un'arte di evocazione: come una melodia del *Peer Gynt* annunzia le crisi di follia omicida, pochi dettagli, significativi per la loro convergenza, ci impongono la certezza del delitto come una fatalità. Trattato con simile padronanza, il realismo raggiunge una vera forza di suggestione e ci offre quella *quintessenza della realtà* che Maurice Schwob ammirava nelle opere di Stevenson ».

Francesco Pasinetti, nella sua *Storia del cinema* (1939), fornisce di « *M* » un'interpretazione analoga, anche se molto più stringata e semplice. Bardèche e Brasillach, nell'*Histoire du cinéma* (abbiamo sott'occhio l'edizione del 1948), insistono sugli stessi motivi: « *M* è la storia romanzata del vampiro di Düsseldorf, e possiede brani di ammirevole abilità granghignolesca. Avremo sempre nelle orecchie l'ansimare del mostro prigioniero in una specie di solaio quando spezza il coltello nel tentativo di forzare una serratura, o il modo con cui si sente costretto a fischiettare *La danse macabre* (è il medesimo errore che troviamo in Sadoul - n.d.r.) quando nasce in lui l'impulso di uccidere ».

Osservazioni che si muovono nello stesso ambito sono quelle di Siegfried Kracauer — *Cinema tedesco: dal « Gabinetto del dottor Caligari » a Hitler,* ed italiana, 1954 — anche se esse vengono inserite in una interpretazione sociologica più vasta. « Il vero centro del film — sostiene K. — è l'assassino stesso. Peter Lorre ne fa l'insuperabile ritratto di un piccolo-borghese infantile che mangia mele per strada e che nessuno sospetterebbe capace di uccidere una mosca... Nell'esame di questo personaggio — più un prodotto del regresso che un ribelle retrogrado — *M* conferma la morale dell'*Angelo azzurro*: che il regresso, cioè, porta inevitabilmente con sè terribili esplosioni di sadismo. Entrambi i film nascono dalla situazione psicologica di quegli anni cruciali e anticipano quanto sarebbe accaduto su larga scala se gli uomini non fossero riusciti a liberarsi dagli spettri che li inseguivano ». K. non nega l'importanza delle situazioni comiche (« Il lato comico della cooperazione tra fuorilegge e legge si manifesta in diverse occasioni. I testimoni rifiutano di mettersi d'accordo sui fatti più ovvi e cittadini innocenti si accusano ferocemente fra loro. Sullo sfondo di questi allegri intermezzi, gli episodi dei delitti sembrano ancora più terribili »), ma ne riduce stra-

Un colpevole innocente, una vittima di se stesso, questo Becker (Peter Lorre) — stupratore e uccisore di bambine, che ricalca sullo schermo le vicende del cosiddetto « mostro di Düsseldorf » al quale la cronaca nera tedesca di quegli anni fu debitrice di pagine clamorose — rivela la sua autentica natura con l'invettiva-confessione che pronuncia dinanzi al « tribunale della malavita », nell'ultima sequenza del film. L'invettiva è divisa in due parti. Noi la riferiremo integralmente, capovolgendone per chiarezza l'ordine cronologico (ponendo all'inizio la parte detta dopo, la quale del resto è separata dalla prima solo da una battuta sarcastica di Schränker — Gustav Gründgens —, il capo dei malviventi e « presidente del tribunale ») (3).

---

namente l'ampiezza e il significato, e, subordinando ogni cosa al « ritratto dell'assassino », si trova nella impossibilità di comprendere il film nel suo complesso.

Apprezzamenti ancora più divaganti e marginali sono quelli di Lotte H. Eisner, in *L'écran demoniaque* (1952), che al film accenna di sfuggita un paio di volte, per sottolineare l'aspetto tecnico-formale. Su questa linea si era già trovata l'analisi di Rudolf Arnheim, di cui possiamo citare uno stralcio significativo (« Originalità di un europeo », in *Cinema,* n. 28, 15 dicembre 1949): « Nel primo film sonoro di Fritz Lang, *M,* è evidente la preoccupazione di rappresentare in modo più realistico uomini e ambienti. Lo stupratore assassino di Peter Lorre è uno dei personaggi più sconvolgenti e meno teatrali che Lang abbia creato. Nella descrizione dell'ambiente della malavita e della polizia egli sintetizzò un aspetto caratteristico di Berlino... In *M* il sonoro è impiegato con grande abilità: si ricordi la canzoncina infantile all'inizio e l'aria di Grieg che l'assassino fischietta e che costituisce il *leitmotiv* del personaggio ». Sono sempre gli stessi elementi che colpiscono l'attenzione dei critici, ma non si dà mai il caso che da tali elementi qualcuno prenda lo spunto per condurre l'analisi verso una profondità maggiore. Ci si ferma sempre davanti alla suggestiva facciata del film. Anche Jeanne e Ford, nel recente volume della loro *Histoire encyclopédique du cinéma* dedicato al sonoro (1958), rifriggono i consueti argomenti: « C'era del giallo, c'era del grand guignol, c'era del suspense avanti lettera, c'era tutto ciò che si vuole, ma c'era soprattutto del cinema, e c'erano, in questo e in quel punto, trovate degne del grande Lang, che dimostravano come egli avesse assimilato le esigenze e le regole del nuovo mezzo tecnico ».

L'unico accenno esplicito ad una interpretazione più corretta di « *M* » l'abbiamo trovato in un articolo di Giulio De Angelis, su *L'eco del cinema* (15 luglio 1953). Per quanto non sviluppato sino alle logiche conseguenze, e un poco viziato dal generale giudizio negativo sul film, il discorso di De Angelis coglie bene nel segno quando illustra la comicità di alcune situazioni: « Rivedendo *M* si deve concludere che l'impressione dominante è quella di una storia poliziesca in chiave prevalentemente satirica... Il tono prevalente del film è improntato ad una vena satirica robusta, che trova i suoi migliori effetti nella contrapposizione dell'attivo intervento della malavita alle chiacchiere e ai sistemi scientifici della polizia... In sostanza Lang ci ha dato una specie di suo *Dreigroschenoper,* davanti al quale e a un certo punto quasi ci dimentichiamo del *mostro* che ricompare al finale ». Sono, come si vede, intuizioni molto felici, che avrebbero potuto aprire la strada ad un riesame serio, e storicamente fondato, di *M.* Ma nessuno le ha raccolte.

Accurata e utilissima, infine, appare l'analisi che al film hanno dedicato quattro filologi svizzeri (Raymond Borde, Freddy Buache, Francis Courtade e Marcel Tariol), in un quaderno di documenti sul « *Cinema réaliste allemand* » edito a Losanna nel 1959, per cura della Cinémathèque suisse. Più avanti ne citeremo un passo, che testimonia del notevole sforzo compiuto per avvicinarsi al centro del problema. E, in genere, i due capitoletti dedicati ai « temi » e alla « realizzazione » del film sono quanto di più rigoroso sia stato finora detto su *M.*

(3) I brani del dialogo sono ricavati (e tradotti nella loro integrità, senza preoccupazioni di doppiaggio) dal copione tedesco desunto da *M* e fornito dalla società produttrice, la Nero Film. Forse, qui val la pena di notare una curiosità dei titoli di testa. Non esiste alcuna precisa indicazione tecnica. Dopo la dicitura « Ein Fritz Lang Film der Nero », si legge: « Questo film è frutto della collaborazione di Paul Falkenberg, Thea v. Harbou, Emil Hasler, Adolf Jansen, Fritz Lang, Karl Vash, Karl Vollbrecht, Fritz Arno Wagner ».

Ecco la prima: « Cammino sempre per le strade e sento sempre uno dietro di me... è la mia ombra, sono io stesso... mi perseguita... non parla, non fa rumore, ma io lo sento... certe volte è come se io volessi fuggire da me stesso, io mi inseguo, io fuggo da me... ma non posso... non posso liberarmi... devo andare dritto per questa strada... devo correre... correre... per strade che non finiscono mai... io voglio... voglio scappare... e insieme a me corrono i fantasmi delle madri e delle bambine, non se ne vanno, sono sempre lì... sempre... sempre... sempre... e solo quando lo faccio, quando... allora non so più nulla. Trovo un manifesto e leggo quel che ho fatto, leggo e rileggo. Questo ho fatto?... Ma io non lo so, non so niente. E adesso chi mi crede? Chi può sapere come io sono dentro... chi può sapere che c'è qualcosa, dentro, che urla e grida... chi può sapere perché lo faccio... non voglio... devo.. non voglio... devo... e poi c'è una voce che urla... non posso più starla a sentire... Aiuto, non ne posso più, non ne posso più, non ne posso più ».

E' il quadro clinico di una perversione sessuale, come lo si potrebbe leggere in un testo di psicopatologia. Tanto lucido che sembra uscito dalla penna di un medico e non dalla bocca di un pazzo. Ma la lucidità ha già avuto una giustificazione, perché prima della lunga invettiva, Becker si era rivolto ai suoi giudici con una terribile accusa. Infatti, alle risate con cui quel branco di delinquenti aveva accolto la sua implorazione (« Ma io non ho colpa »), l'assassino così rispondeva: « Chi sei tu?... ma di che parli?... Chi sei, si può sapere?... E chi siete voi? Tutti assassini siete, tutti delinquenti... che credete di saper fare, eh?... pensateci, se ci avete la testa... sfondare casseforti, dar la scalata ai muri, falsificare le carte... bella roba, che potreste anche piantare da un'ora all'altra, se nella zucca vi avessero messo un po' di cervello o se aveste avuto un lavoro... Ma io... che posso fare di diverso? Io ho questa maledizione dentro di me. Non è vero forse? Il fuoco, la voce, il tormento ».

Chi ha ragione, allora, in questa disputa? Nessuno, si capisce. L'assassino non ha colpa, ma assassino è. I giudici non possono giudicare se sono essi stessi assassini e criminali. Criminali coscienti di esserlo. Tutti i valori sono capovolti, il dramma — presentando una situazione così « impossibile » — sconfina nel regno dell'assurdo. Non è più uno specchio della realtà; è una voluta deformazione della realtà. Lo si vedrà anche dopo, nel corso del « processo ». Al « difensore d'ufficio » (il tribunale della malavita adotta lo stesso formalismo procedurale di una qualsiasi corte di giustizia), che esclama di non poter tollerare una condanna a morte ed esige che « quest'uomo » — l'imputato — sia posto sotto la protezione della legge, alcuni gaglioffi con facce da patibolo urlano fuori di sè: « Ma questo non è un uomo. E' una bestia ». E manifestamente le bestie sono loro.

Del resto, tutto il processo è la parodia di un vero processo: lo si dice pensando non solo alla situazione generale (un gruppo di criminali riuniti per giudicare un assassino) ma anche ai molti e significativi particolari. Appena si trova di fronte al consesso dei malviventi (tutti ricordano lo « stacco » dal volto angosciato di Becker alla lentissima panoramica che mostra la folla compatta dei più allucinanti ed « espressionistici » avanzi di galera mai apparsi nella storia del cinema), l'assassino grida che essi non hanno alcun di-

ritto di tenerlo prigioniero. Il « presidente », placato il tumulto scatenatosi in « aula », precisa: « Hai parlato di diritto? Te lo diamo subito il tuo diritto. La sala è piena di esperti in diritto. Da sei settimane a quindici anni di galera. Loro avranno cura di non farti mancare il tuo diritto. Avrai perfino un difensore ». E mentre parla, la macchina scopre, con un effetto d'ilarità assai felice, una bella sfilata di ceffi sinistri.

Saranno poi gli stessi ceffi, ed altri che il regista coglierà nel mucchio, a seguire con alterne emozioni lo sviluppo del dibattimento. Dall'ira all'indignazione, dalla commozione alla pietà. Basta un nulla per abbindolare il prossimo: questo accade fra il pubblico che frequenta le aule dei tribunali, e accade pure fra il singolare pubblico raccolto nel sotterraneo della distilleria abbandonata. Il parallelo ironico viene alla luce in modo efficacissimo quando Becker si dichiara innocente (è il primo dei brani che abbiamo citato più su): quei criminali incalliti — uomini e donne, giovani e vecchi — per poco non passano dalla parte sua e scoppiano in pianto, una donna inghiotte le lacrime, un'altra tormenta il fazzoletto. Così finisce la giustizia.

La parodia sfocia addirittura nel gioco intellettuale. Thea von Harbou, autrice del soggetto, e Fritz Lang non si limitano a « cogliere in fallo » la giustizia vera (quella dei tribunali e della società tedesca weimariana) riducendo in burla il suo falso apparato formale, ma trascinano nel balletto ironico perfino la cultura « impegnata » che invano aveva lottato per trasformare l'ingiusto ordine delle cose. Le battute dell'atterrito Becker sono ricavate di peso dai drammi e dai romanzi della « letteratura della rivolta ». L'attore (in altri punti mirabile nella sobrietà) le pronuncia con un'enfasi così esagitata da far sorgere il sospetto che il regista voglia costruire a poco a poco un parossismo grottesco. Peter Lorre (e qui bisogna ricordare i suoi urli isterici, i suoi gesti, i suoi sussulti) diventa un burattino. Come burattino, evoca immagini che erano il patrimonio verbale di molti drammaturghi per un verso o per l'altro, a torto o a ragione, annessi al movimento espressionista, da Georg Kaiser ad Arnolt Bronnen a Ferdinand Bruckner. « Chi può sapere come io sono dentro... chi può sapere che c'è qualcosa, dentro, che urla e grida ». Oppure: « Io ho questa maledizione dentro di me. Il fuoco, la voce, il tormento ». O ancora: « Non posso liberarmi... devo andare dritto per questa strada... devo correre... per strade che non finiscono mai ». Si badi, non alludiamo solo al senso di soffocamento e alla impossibilità di evasione (temi diffusi in tutta la « letteratura della rivolta »), ma anche — anzi, in primo luogo — alla qualità stilistica, al tono, alle parole stesse con cui si esprime la grottesca disperazione del personaggio. Un gioco dell'intelligenza, forse troppo sottile per essere avvertito a prima vista, ha guidato la mano di Fritz Lang nell'orchestrazione del « processo ».

Processo che costituisce l'unica parte di « M *» in cui veramente campeggi quello che vien ritenuto il protagonista, lo psicopatico Becker. Ora, quanti insistono sulla interpretazione « drammatica » del film e in esso vedono una variante del tema della colpa, tipico di « tutta l'opera sonora » di Lang, riducono «* M *» al ritratto di un assassino con alcuni « excursus » in campo sociale. E non si avvedono che è esattamente l'opposto. I misfatti di Becker non sono il centro dell'azione: ne sono soltanto la molla, l'accompagnamento. A Lang*

non interessa lui. Interessa l'ambiente, la società. Non ha occhi che per questo, è il caso di dire, come mostreremo ora, sottolineando alcuni aspetti della storia.

La sequenza di apertura, congegnata con una scaltrezza tecnica sconcertante se si pensa che siamo agli inizi del sonoro, imposta unicamente i termini del dramma. Alcuni bimbi giocano in un cortile, cantando in coro una strofetta sull' « *uomo nero* »*. Una madre li redarguisce, non è il momento di parlare di certe cose. Un'altra madre (Ellen Widman) attende che la sua bambina torni da scuola. Una donna stanca, disfatta. Anche lei appare infastidita di quella filastrocca del malaugurio che cantano in cortile. Suona mezzogiorno. La madre sospira di sollievo.*

Di colpo. Un manifesto su cui si legge: 10.000 marchi di ricompensa. Chi è l'assassino? *L'ombra di un uomo si proietta sulla scritta. Una voce, flautata e insinuante, dal timbro ambiguo, dice:* « *Hast du aber einen schönen Ball* » *(Ma che bella palla hai). Si passa sull'uomo, grassoccio, col soprabito e il cappello floscio.* « *Come ti chiami?* »*. La domanda è rivolta ad una ragazzina (Inge Landgut).* « *Elsie Beckmann* »*. Torniamo dalla madre che chiede, per le scale, a due compagne della figlia se Elsie non è venuta con loro. L'uomo e la bambina si avvicinano ad un cieco che vende palloncini. L'uomo fischietta una notissima aria del* Peer Gynt *di Grieg (l'abbiamo già udita sotto i titoli di testa). Compra alla bimba un palloncino a forma di pupazzo. In casa della madre arriva il giornalaio. Anche a lui, la donna domanda se ha visto la figlia. Partito il giornalaio, inizia il celebre brano in cui Lang sintetizza — sovrapponendo evocativamente la parola alle immagini — la morte di Elsie. Sono dieci inquadrature, di cui forniamo l'elenco (le abbiamo sempre viste citare in modo errato: ogni critico se l'è organizzate nella testa a suo piacimento): - 1: la madre esita accanto alla porta, poi si avvia di spalle verso la tromba delle scale - 2: la tromba delle scale vista dalla madre. E' deserta.* « *Elsie* »*, chiama la donna - 3: la madre si volta (l'inquadratura è la stessa della 1), torna in casa, chiude la porta dietro di sè - 4: la pendola suona l'una e un quarto - 5: la madre va alla finestra, apre e chiama:* « *Elsie. Elsie* » *- 6: la tromba delle scale, deserta. Voce della madre:* « *Elsie* » *- 7: la soffitta deserta, con alcuni panni stesi ad asciugare. Voce:* « *Elsie* » *- 8: l'angolo del tavolo apparecchiato per la piccola. Voce:* « *Elsie* » *- 9: un prato. Da un cespuglio esce rotolando, e si ferma, la palla di cui aveva parlato l'uomo. Voce (molto riverberata):* « *Elsie* » *- 10: il palloncino che l'uomo aveva comprato alla bimba ondeggia prigioniero di un fascio di fili della luce, contro il cielo. Voce (molto riverberata):* « *Elsie* »*. Fondu.*

Abbiamo visto l'assassino per un attimo. Lo rivedremo un'altra volta, in una brevissima inquadratura, mentre scrive ai giornali sul davanzale della finestra, e non lo ritroveremo più che verso la metà del film. Nelle lunghe parti in cui egli è assente si sviluppa il tema di Lang: e non si tratta della colpa di un individuo ma del ritratto di una società. Si comincia con la psicosi dell'assassino che si diffonde vertiginosamente in tutta la città (Berlino, più tipica di Düsseldorf per il discorso che Lang vuol fare), in tutti gli ambienti. « *Ognuno di noi può essere l'assassino* »*, dicono i giornali. E quattro grassi e torpidi borghesi si accapigliano per questo, in una scena di pesante umorismo che si svolge al tavolo di una birreria (il* « *sacrario* » *dell'anima so-*

ciale tedesca). « Ogni passante che incontri per strada può essere l'assassino », dicono ancora i giornali. Un vecchietto perbene, piccolo e impettito come una statuina di legno, viene fermato da una bimba che gli domanda l'ora. Gliela dice. Poi, anche lui sotto l'influenza della psicosi diffusa, aggiunge: « Adesso, và subito a casa, bambina mia. Dove abiti, bambina? ». Questa domanda è sufficiente per provocare l'ira di un forzuto operaio, che fiuta in lui l'assassino (Lang accentua la stupida e volgare brutalità di costui inquadrandolo dal basso, facendone un colosso di idiozia). Si scatena una buriana. I passanti saltano addosso al vecchietto. Un poliziotto che subito interviene (e che uno dei presenti ha interpellato così: « E brava la polizia. I borsaioli riuscite ad arrestarli. Ma arrestate un po' l'assassino »), assicura il poveruomo alla giustizia.

L'emozione è grandissima. Del caso ora discutono il ministro dell'interno e il capo della polizia. Il ministro (Franz Stein) è un omino magro e puntuto, impeccabile, lucidato a nuovo. Parla in un telefono bianco che ha sul tavolo, con voce aspra, con toni apertamente grotteschi. Anche lui, una marionetta. Il capo della polizia (Ernst Stahl-Machbaur), benpasciuto e tranquillo, spiega pazientemente al ministro (con la stessa pazienza che si prodiga ai mentecatti) che cosa la polizia sta facendo per catturare il criminale. Cose da pazzi, sta facendo, quasi dovesse combattere una guerra contro un esercito intero di stupratori. Ma l'omino con il telefono bianco si arrabbia e strilla come un uccellaccio: « Ich weiss, dass Ihre Beamten nicht schlafen... aber das Resultat... das Resultat! » (Lo so, i suoi non dormono... ma fatti ci vogliono... fatti). Pensa all'opinione pubblica, il ministro, pensa alla poltrona. Ecco due personaggi precisi della società che Lang irride: il politico meschino e altezzoso, il « routinier » tira-a-campare, rassegnato e zelante nello stesso tempo. Due idioti, ognuno a suo modo.

Altri due idioti li troviamo in un commissariato di polizia. Depongono su un certo fatto collegato alle indagini, e non riescono a mettersi d'accordo sul colore del berretto di una bambina. Uno dice « verde », l'altro « rosso ». Vengono alle mani, inferociti l'uno contro l'altro, berciando ritmicamente: « Rot - grün - rot - grün - rot - grün ». La follia si diffonde, chi si salva più? La polizia ora organizza una retata nei « Verbrecherviertel » nei quartieri della malavita. Un'altra azione di guerra, con centinaia di agenti all'attacco. E qui, i malviventi — non troppo impauriti dallo spiegamento di forza — beffeggiano i poliziotti con uno spirito popolaresco sovente impagabile. Talvolta affiora una certa furbesca intesa fra il commissario Lohmann (Otto Wernicke) — la gente lo accoglie cantando e scandendo in coro il suo nome — ed alcuni di quei poco raccomandabili individui.

La parte « ufficiale » del tema, l'abbiamo vista. Adesso vediamo — legata strettamente alla prima — la parte, diciamo così, « non ufficiale » che costituirà il perno più resistente su cui Lang farà ruotare il meccanismo del grottesco. In una stanza, quattro individui (Paul Kemp, Theo Lingen, Fritz Gnass, Fritz Odemar) attendono qualcuno. Uno di essi guarda dalla finestra e vede i camion della polizia che portano in guardina i fermati. « Ma dove sarà questo Schränker? L'avranno mica preso? ». « Preso lui? — risponde un altro — Una volta a Londra svaligiò una banca. Scotland Yard gli tese un agguato. Eccolo lì con le mani in alto, schiacciato contro il muro e i poliziotti che lo

circondano. Due secondi dopo c'erano tre morti per terra. Ma lui non era di quelli ».

Perché sono riuniti, stanotte? Perché questa storia delle retate è uno scandalo. « Qui dove sputi, sputi su un poliziotto. Nemmeno più con le ragazze vai tranquillo. Sono impazzite anche loro. Per la testa non hanno che l'assassino ». « Uno non può più esercitare in pace la sua professione. Inciampi sempre in qualche criminale. Non puoi più avere una vita privata. Sapete che vi dico? Ne ho le tasche piene ».

Questi quattro gentiluomini (i due più divertenti sono impersonati da Paul Kemp e da Theo Lingen) controllano quattro fra le migliori bande della malavita berlinese. Schränker, che giunge poco dopo, è il capo di tutti. Soprabito di cuoio, cappello duro, bastone, guanti: impeccabile come il ministro. Un perfetto uomo d'affari. Dichiara aperta la seduta e la presiede con il sussiego, l'energia e l'esattezza con cui un uomo d'affari tedesco può presiedere un consiglio di amministrazione. Lang è esplicito in ogni particolare. Le allusioni sono continue, la situazione tocca i toni della più pura fantasia grottesca.

Ecco alcuni brani del discorso di Schränker: « Presumo che lor signori abbiano avuto i pieni poteri e siano in condizione di impartire istruzioni vincolanti alle loro organizzazioni. Bene, non è necessario dilungarci in preamboli. Conosciamo tutti lo scopo della riunione. Un outsider *ci sta rovinando gli affari e il credito di cui godiamo... I provvedimenti della polizia, le quotidiane e metodiche retate che organizza per acciuffare l'assassino, intralciano la nostra attività in una misura quasi intollerabile... Questo stato di cose deve finire. Dobbiamo tornare alla normalità e all'ordine. Altrimenti siamo spacciati. Le casse delle nostre associazioni sono vuote da tempo. Se non vogliamo fare man bassa dei contributi per l'assistenza alle mogli dei nostri colleghi che attualmente vivono a spese dello Stato, ebbene io proprio non so dove potremo trovare i soldi che ci occorrono per la preparazione e l'esecuzione dei nostri piani. Oltre ciò, ne soffre la nostra reputazione. La polizia cerca l'assassino nel nostro* entourage... *Se uno muove nello svolgimento delle sue funzioni professionali, tutto bene; ma fra colui che la polizia cerca e noi bisogna fare una netta distinzione. Noi esercitiamo il nostro mestiere, perché dobbiamo campare, ma questa bestia non ha alcun diritto di campare. Deve scomparire, deve essere eliminato, senza pietà, senza misericordia ».*

Che fare per raggiungere lo scopo? Si apre la discussione. Poco dopo che è stata iniziata, Lang la interrompe e salta ad una riunione analoga fra alti funzionari ed esperti della polizia. Segue per un poco quella, poi torna al « consiglio di guerra » dei cinque malviventi. Continua così, alternando altre dodici volte i capi della polizia e i capi della malavita. Il contrasto (acuito dagli atteggiamenti e dagli argomenti simili) diventa vieppiù irresistibile, il ridicolo della situazione emerge da ogni battuta. Qui uno suggerisce una cosa; là uno propone una vita d'uscita. Non servono. Tutti sembrano a corto di idee. Sono otto mesi che va avanti questa penosa faccenda del « Kindermörder », non si sa più contro quale muro sbattere la testa. Finalmente, Lohmann ha la trovata: un tizio come l'assassino non può non essere un pazzo. Dunque, avrà forse già avuto rapporti con la giustizia o con le autorità sanitarie. Setacciamo prigioni, cliniche, manicomi, archivi di ogni genere, potrebbe essere la strada giusta.

Anche Schränker ha la trovata, dall'altra parte. « Dobbiamo avvolgere la città con una rete di spie. Ogni metro quadrato deve essere posto sotto continuo controllo. Nessun bambino della città dovrà fare un passo senza che noi lo sappiamo ». Come? Chi fornisce queste spie? « I mendicanti. L'organizzazione dei mendicanti ». La caccia comincia. Ogni mendicante riceve l'incarico di controllare una zona. La distribuzione dei compiti sulla base delle strade è un modello di esattezza: due impiegati segnano scrupolosamente le zone e istruiscono gli « agenti ». Lang ricama con perfidia sulla somiglianza che esiste fra queste operazioni e le analoghe della polizia. Anche le autorità avevano diviso Berlino in settori e l'avevano metodicamente battuta, senza risultato. La polizia è pignola e « scientifica », come deve esserlo una organizzazione tedesca, ma è anche priva di agilità e di fantasia. I mendicanti riuniti in associazione sono altrettanto pignoli e « scientifici »; inoltre dispongono di agilità e fantasia. La società funziona alla base. Al vertice si atrofizza. Va aggiunto, però, che Lang evita di spingere l'ironica accusa fino al sarcasmo. Anche l'idea di Lohman (indagare presso le case di cura e le prigioni) si rivelerà una buona idea: la polizia non sarà umiliata in modo tanto clamoroso da dover cedere le armi alla malavita. No, semplicemente arriverà dopo. L'astuzia dei mendicanti e l'abilità di Schränker saranno più efficaci. Null'altro. Per questa mancanza di esagerazione, l'ironia riesce più credibile.

Già Kracauer ha notato come lo spunto dell'associazione degli straccioni trasformati in informatori sia stato suggerito dall' « Opera da tre soldi ». *Di fatto, l'opera di Brecht era un episodio recentissimo della vita culturale tedesca, essendo stata rappresentata la prima volta a Berlino il 31 agosto 1928. Diremmo, tuttavia, che l'influenza della « Dreigroschenoper » su « M » vada oltre lo spunto dei mendicanti. E' vero che a costoro manca — nel film di Lang — un capo come Peachum e che nella loro azione non v'è traccia dei motivi satirici sui quali Brecht insisteva. Il suggerimento, quindi, ha un valore generico e indiretto. Ma non è meno vero che, se nel film non troviamo il corrispondente di Peachum, troviamo per contro la suddivisione della città in zone da « battere », come in Brecht. E troviamo pure un analogo di Mackie Messer, il bandito temerario e inafferrabile, nella figura di Schränker.*

Siamo propensi a ritenere che, per queste ragioni, la « Dreigroschenoper » costituisca un precedente tematico abbastanza sicuro di « M ». Thea von Harbou e Lang hanno spersonalizzato i personaggi dell'opera di Brecht: della loro vita privata e delle loro avventure galanti (fattori essenziali delle figure brechtiane, specialmente di Mackie Messer) non sappiamo nulla. In « M » sono soltanto macchine dotate di intelligenza, rivolte all'unico fine di far trionfare la causa della « onorata » malavita in cattive acque. Le allusioni paiono meno drastiche e rivoluzionarie (qui non si sostiene che il capo dei furfanti e il capo della polizia siano d'accordo per spartirsi il bottino; non si canzonano i sentimenti che la società borghese considera « sacri ») e perciò rientrano fra le cose accettabili anche da un pubblico conformista.

La « Dreigroschenoper » è stata depurata dei suoi veleni più micidiali. E' divenuta più sobria, meno romanticamente accesa. Ha conservato solo l'asprezza ironica del confronto fra i due tipi di società organizzata, quella superiore ed ufficiale e quella inferiore e clandestina. I personaggi Lang debbono essere —

a differenza di quelli di Brecht — uomini moderni, riconoscibili in un quadro sociale che, pur essendo deformato, non deve rinunciare al realismo. Ma sono, ciononostante, figli ideologici di quelli brechtiani, soprattutto Schränker, che corrisponde anche esteriormente (tenuto conto della moda diversa di due secoli diversi) al Mackie Messer dell' « Opera »: « Guanti bianchi e bastone con l'impugnatura d'avorio, e ghette alle scarpe, e scarpe di coppale, e l'aria da dominatore ».

Messasi in moto l'associazione degli straccioni, il dramma assume un andamento più rapido e incalzante. Rivediamo l'assassino uscire di casa, seguiamo un poliziotto che effettua una perquisizione (incontrando una donnetta sorda e scema, la padrona di casa: un altro comico burattino, fra i molti di cui è disseminato, a tutti i livelli sociali, « M »), accompagnamo Becker nelle due avventure che gli saranno fatali (l'incontro con la bambina vista riflessa nella vetrina del coltellinaio, la sosta al caffè dietro le frasche, i primi sospetti del commissario Lohmann quando il poliziotto che ha perquisito la casa gli parla di Becker, l'allarme dato dal cieco che aveva venduto il palloncino a Elsie e che ora sente fischiettare la stessa aria di Grieg, la scoperta del criminale con un'altra bimba, l'intervento fulmineo della banda, l'accerchiamento nell'androne della Cassa di Risparmio, la fuga nell'interno del palazzo mentre escono gli impiegati).

Nuovamente vediamo a confronto diretto la polizia e i malviventi. La prima, identificato Becker, lo attende in casa, secondo le regole più ovvie e mediocri della consuetudine. I secondi invece, pieni di iniziativa, vanno all'attacco. Ricompare Schränker, sempre impeccabile e imperioso, che rifiuta di affidare la cattura del pazzo alla polizia (ha tutte le ragioni, come si vede) e stabilisce che saranno loro a prenderlo, alle 11 di sera. Ha inizio, immediatamente dopo, la sequenza più ricca di humour e di assurdo che il film contenga. In « assetto di guerra », guidati da Schränker travestito da poliziotto per poter sorprendere i guardiani della banca, i furfanti penetrano nell'interno. Anzitutto, occorre sapere dal custode quanti altri guardiani vi sono nell'edificio, e giacché il vecchio non sembra voler parlare, gli si applica — come fa la polizia, per l'ennesima volta parodiata — il « terzo grado ». Quello dà uno strillo e la confessione è ottenuta. Gli scassinatori si mettono all'opera: chi affronta con il trapano una porta blindata, chi fa un buco nel pavimento per calarsi al piano di sotto. Bisogna scovare l'assassino e agire scientificamente: questa è una dimostrazione pratica della scienza dei furfanti moderni.

La scoperta di Becker (nascosto nel solaio) avverrà per caso, e la farà il più allocco della banda (Paul Kemp). I malviventi si scatenano alla caccia, finché qualcuno non li avverte che fra cinque minuti la polizia, messa in allarme dal trambusto (non dalla scoperta dell'assassino, poiché di ciò non sa nulla), piomberà loro addosso. I nostri eroi vengono travolti dalla frenesia della fuga, sembrano impazziti. Ma il sangue freddo e l'energia del capo li costringono a restare: « Fermi tutti. In cinque minuti abbiamo tempo di aprire altri sei ripostigli ». Infatti. E catturano Becker. Poi, fuga, con casse, cassettine, strumenti, tutti i ferri del mestiere. E con l'assassino avvolto nel cappotto come un salame. La comicità delle situazioni è accentuata dal fatto che Lang sagacemente spezzetta il ritmo inserendovi i movimenti convulsi di Becker che

cerca di fuggire (molto si è parlato di questa angoscia del personaggio, del suo terrore che si esprime in gesti inconsulti e che culmina con la lama del coltello rotta nella toppa. Ma l'agitarsi dell'assassino braccato sarebbe soltanto un espediente da film giallo se non fosse contrapposto di continuo alla « colossale » e perfetta operazione della banda).

Arriva la polizia e non viene a capo di nulla. Riesce solo ad arrestare uno dei malviventi, che si era calato dal buco al piano di sotto (« Mani in alto! », gli gridano, mentre sta risalendo aggrappato alla fune. « Vorrei sapere come faccio ad alzare le mani se sto appeso alla corda »). Sarà la polizia di un altro commissario e l'astuzia volgare del commissario Lohmann (informato della cosa dal collega) a metterla fortuitamente sulle piste di Becker (Lang non dimentica di sottolineare la rivalità esistente fra i due commissari e di accentuare la ripugnante volgarità di Lohmann, inquadrandolo dal basso, seduto alla scrivania). Cosicché l'irruzione della forza pubblica, alla fine, nel sotterraneo della distilleria dove sta per concludersi tragicamente il « processo », acquista il sapore di una beffa. « In nome della legge », dice una voce di poliziotto, e noi vediamo una mano salvatrice posarsi sulla spalla di Becker. Ma che significa questa legge che agisce per caso, che non sa farsi rispettare, che si è lasciata portare a spasso dai furfanti? La conclusione di Lang è implicita, ma chiarissima.

Crediamo di avere sufficientemente illustrato gli aspetti più notevoli di « M ». *Come si sia potuto vedere nel film il ritratto di un assassino e limitare l'ampiezza del suo tema (ben altrimenti notevole) alla storia drammatica della colpa di un uomo irresponsabile, è un fatto che non si comprende. Nella raccolta di documenti sul « Cinéma réaliste allemand », pubblicata dalla cineteca svizzera, si polemizza con simile deformazione: « Il y a dans* M *un excellent* suspense *et une étude clinique de comportement (la toute puissanse d'un désir élémentaire). Mais ce sont des acpects tout à fait secondaires d'un oeuvre qui est d'abord sociale et anarchisante...* M *reflète une époque: l'Allemagne prénazie de 1931. Fritz Lang, qui se complut dans l'esthéticisme quand il tournait* Die Niebelungen, *commence à s'inquiéter de la montée du fascisme. Il s'en inquiète à un double titre: comme Israëlite et comme homme de gauche. Aussi est-ce la décomposition sociale du régime de Weimar qui est montrée au gran jour: la société bourgeoise, sans idéal; la police dérisoire, formaliste, sans idée* créatrice; l'admirable *organisation du gang. A ce degrée, tout est virtuellement possible, le meurtre individuel aussi bien que le meurtre collectif (3e Reich)* ». *Sono osservazioni che corrispondono alla realtà del film, anche se suonano lievemente esagerate (attribuire a Lang una esplicita condanna del fascismo che stava per soffocare la repubblica di Weimar significa sovrapporre a* « M » *intenzioni incongrue, esorbitanti dal tema. Non ce n'è nemmeno bisogno, perché il film è importante anche così come appare). E non basta dire che si tratta di un'opera imperniata sulle preoccupazioni sociali e sull'anarchismo. Siamo ancora al disotto della comprensione (oltre tutto, non potremmo escludere che l'accenno all'anarchia sia fuori posto).*

Se « M » *ha un valore nella storia del cinema, questo valore riposa quasi esclusivamente nelle sue qualità satiriche. Il film è, prima di ogni altra cosa e meglio di qualsiasi altra cosa, una satira acre, brillante, a volte sottile a volte*

aggressiva ma sempre spietata, della società tedesca prenazista e dell' « *anima tedesca* » *in generale. Questo doppio aspetto va tenuto presente se si vuole afferrare il significato completo dell'opera. Il riferimento che più avanti abbiamo fatto, alla* « *Dreigroschenoper* » *di Brecht ci serve ancora. Lo spunto della satira di* « M » *nasce indubbiamente di lì, ma le vie che seguono i due autori sono diverse. Politicamente più impegnato, con una visione del mondo più schematica e ferma, Brecht condanna in blocco la società borghese, mostrandone il rovescio della medaglia e distruggendone ferocemente tutti gli idoli (l'amore, l'onore, l'amicizia, l'onestà, la giustizia, la rispettabilità, il matrimonio). Lang non pronuncia condanne ma osserva con l'acutezza dell'analista spregiudicato quanto accade intorno a lui. Ciò che vede è ridicolo, assurdo, stravagante. Sono vecchie fisime della rispettabilità e della* « *efficienza* » *tedesca di sempre; sono ottusità mentali che si ritrovano in ogni strato della società (Lang tende a generilizzare); sono difetti di una organizzazione amministrativa traballante.*

I personaggi di Brecht risultano più solidi ma anche più astratti, come emblemi delle piaghe di una società. Quelli di Lang sono caratterizzati più minuziosamente, sulla traccia della realtà. Corrono il rischio, in qualche episodio (per esempio, i compari che litigano nella birreria) di essere banali, ma sono quasi sempre concreti, frutto di una puntigliosa precisione. Questi tedeschi-burattini che vediamo nel film — a cominciare dall'assassino « *innocente* » *per passare attraverso Schränker, Lohmann, il ministro dell'interno, il capo della polizia, i quattro capibanda, e finire con alcune figure appena schizzate di malviventi, nella scena del* « *processo* » *— sono la deformazione satirica dei principali tipi umani che pullulavano nella Germania 1930.*

« M » *finisce per essere non il ritratto di un individuo, ma il ritratto collettivo del tedesco del nostro secolo, incollato alle virtù e ai difetti del proprio paese e della società che predilige. Può darsi che Lang vada anche contro la storia, raffigurando il tedesco in tale modo e ignorando i fermenti di insoddisfazione e di cosciente rivolta di cui si erano veduti i segni nel dopoguerra, ma questo non gli impedisce di essere mordace e sferzante come raramente è stato il cinema in Germania, prima del nazismo. Da Brecht, personalità più robusta della sua non ancora eccezionale all'epoca di* « *Mahagonny* » *e della* « *Dreigroschenoper* »*, ha assimilato il gusto della satira, pur non assimilandone l'impostazione. E un'altra cosa ha assimilato, che in* « M » *si rivela preziosa: la scanzonatura e i ritmi di balletto, così vivi nella* « *Dreigroschenoper* » *e così felici, a volte, nel film (ricordiamo le due sequenze migliori in tal senso: l'irruzione della polizia nella bettola del* « *Verbrecherviertel* » *all'inizio, e l'episodio della banda che mette a soqquadro, quasi danzando, la banca).* « M » *è, in definitiva, un girotondo di burattini mossi da differenti ma sempre meschine passioni, che, deformate, acquistano una loro grandezza. Tutta la forza satirica del film, se forza ha, risiede in questo nucleo, così stranamente incompreso dalle storie del cinema.*

FERNALDO DI GIAMMATTEO

Cinema e televisione a Grosseto

Dopo la istituzione del Premio nazionale "Guglielmo Marconi" per la televisione, dalla provincia di Grosseto viene una nuova iniziativa che avvicina insieme cinema e televisione: il Convegno di studio di cui ha curato la organizzazione l'Ente provinciale del turismo presieduto dall'on. Aldo Monticelli, con un comitato di cui fanno parte le autorità provinciali e i sindaci di Isola del Giglio, Grosseto e Monte Argentario, e di cui Guido Guarda è segretario.

Il Convegno ha raccolto a Grosseto una cinquantina di specialisti dei due grandi mezzi di comunicazione e di informazione: critici cinematografici e della televisione, registi, produttori, tecnici, attori. Si sono voluti porre in discussione i risultati che le tecniche audiovisive hanno raggiunto fino ad oggi, e mettere a confronto i differenti criteri di lavoro, i problemi di produzione e di mercato, la realizzazione di prodotti specializzati. Il colloquio tra registi, tecnici e critici è apparso particolarmente interessante in relazione alle possibilità di collaborazione, e quindi non soltanto di concorrenza, che cinema e TV hanno oggi. E non è mancata anche la voce di alcuni attori, in un momento in cui essi si trovano specialmente impegnati in una azione che intende affermare la tutela di certi diritti di interpretazione e di registrazione. Al Convegno hanno dato la loro adesione le autorità dello spettacolo e i lavori sono stati presieduti da Luigi Chiarini. Erano presenti, tra i numerosi critici, anche Luigi Volpicelli, presidente del Centro nazionale film per la gioventù, gli scrittori Gian Paolo Callegari e Carlo Cassola, attori e presentatori della TV tra cui Ubaldo Lay, Armando Francioli, Emma Danieli, giornalisti anche stranieri, padre Nazareno Taddei della TV di Milano, e vari altri esperti, realizzatori di trasmissioni televisive, educatori.

Nella sua relazione di apertura Luigi Chiarini ha fatto rilevare che per la televisione si è verificato agli inizi lo stesso fenomeno registrato a suo tempo per il cinematografo. E cioè la diffidenza, davanti all'imponente fatto commerciale e al nuovo strumento di comunicazione di massa, degli uomini di cultura, i quali avevano già negato al cinema ogni validità artistica. Soltanto sessanta anni di produzione ininterrotta, la convergenza di vari interessi, anche artistici, e una vastissima bibliografia che rivela l'impegno critico di uomini di valore, hanno aperto al cinema il mondo della cultura, i cui dubbi iniziali erano giustificati dal sospetto che la "settima arte" deprimesse l'intelligenza. Ma non abbiamo già potuto riscontrare il cammino che il cinema e gli intellettuali hanno compiuto per avvicinarsi e conquistarsi vicendevolmente? Tutto questo si ripete oggi per la TV. Ci sono uomini che la condannano e le negano ogni possibilità di diventare uno strumento culturale, restando solo strumento di comunicazione e di informazione. Alcuni scrittori (fra cui l'Adorno) ritengono che i mezzi di comunicazione di massa appiattiscono tutto ciò che essi tentano di esprimere. Inutile illudersi di poter riscattare oggi la televisione come strumento di spiritualizzazione: bisogna accettarla per ciò che essa è.

La situazione, in Italia, occorre peraltro rilevare, non è inferiore a quella di altri paesi. Anzi risulterebbe — secondo il parere degli stessi stranieri — che la televisione italiana è una delle migliori del mondo. E non c'è da dubi-

tarne, anche se sgomenta il livello di molti telefilm americani, non soltanto in considerazione del fatto che essi sono trasmessi dalla TV americana, ma anche e soprattutto perché sono ospitati (come "Lucy ed io") da quella italiana. Non è tuttavia utile, a giudizio dell'oratore e nostro, l'atteggiamento negativo degli uomini di cultura. Al pari del cinema, anche la televisione può diventare strumento di formazione e di educazione, se non proprio di espressione artistica, come taluni ritengono. Più che alle proprie possibilità estetiche, del resto non ancora esaurientemente provate, la TV può affidarsi al contenuto. In questo senso un utile contributo può esserle dato dalla critica, sui periodici e sui quotidiani, ma facendo più attenzione al contenuto dei programmi che alle questioni teoriche.

Tre relazioni hanno fatto seguito alla prolusione di Chiarini. Nella prima un regista che svolge attività nel cinema e nella TV, Anton Giulio Majano, ha parlato delle differenze tra i due tipi di regìa, rilevando che per la TV è necessario rinunciare il più possibile alla falsità ed avvicinarsi con assoluta prevalenza alla realtà. Mentre la preparazione di un film lascia un margine di meditazione al realizzatore, nella TV si deve fare arrivare fulmineamente a milioni di spettatori, senza possibilità di correggersi, un determinato avvenimento o spettacolo, in base ad una caratteristica essenziale che condiziona tutto: la immediatezza. Manca spesso un periodo di prova, si deve cogliere la realtà quasi dominati da un senso di angoscia, motivato dal fatto tecnico, che non tollera errori, pentimenti, ripensamenti, mentre nel film è ancora possibile correggere, provare, rifare. Queste circostanze, naturalmente, condizionano il livello tecnico di ogni trasmissione ed è quasi impossibile raggiungere la perfezione. Il regista di film di impegno non può, in questa situazione, prendere interesse alle regìe improvvisate della TV. Però è anche vero che il regista televisivo preferisce il telefilm al normale film di routine.

Dopo queste dichiarazioni, fatte con molta franchezza e umiltà, il regista di film pubblicitari Attilio Giovannini ha letto la seconda relazione, dedicata appunto alla sua specialità: "I film pubblicitari". Ha fatto parte delle sue esperienze e cercato di aprire uno spiraglio sulla psicologia dello spettatore-compratore, che spesso cede a impulsi irrazionali, di cui lo short *pubblicitario riesce a volte a tener conto. Il produttore e regista Victor A. De Sanctis ha parlato infine dei problemi di produzione, facendo un panorama statistico assai completo della situazione della produzione in Italia e all'estero, e dando il via ad una serie di animati dibattiti. Sono intervenuti Ubaldo Lay e Armando Francioli sulle esperienze ed esigenze dell'attore, Renato May su alcune questioni estetiche, Cassola e Callegari esprimendo il punto di vista degli autori, mentre la prof. Evelina Tarroni, cui si deve un interessante studio su "Cinema TV e ragazzi", ha messo in guardia sulle reazioni dei ragazzi ai differenti tipi di trasmissione. Padre Taddei ha richiamato ai doveri che i mezzi di comunicazione di massa impongono in relazione alle esigenze spirituali dello spettatore, il quale dovrà essere consapevolmente servito dai mezzi a disposizione, e non umiliato.*

Nella seconda giornata dei lavori i convegnisti si sono spostati sul Monte Argentario e hanno tenuto la loro riunione conclusiva nel palazzo comunale di Porto Santo Stefano, dove sono state votate le mozioni finali. Premesso che la

televisione ha soprattutto una funzione educativa e culturale, anche nelle trasmissioni a carattere ricreativo, i convegnisti hanno constatato la esigenza e la possibilità pratica della TV di migliorare ogni genere di programma, avvalendosi anche di registi e sceneggiatori cinematografici in maggior misura di quanto non abbia fatto finora, ed hanno invitato la Rai-TV ad allestire e trasmettere in orari speciali (come già avveniva per la radio col « Teatro dell'Usignolo ») programmi a carattere sperimentale che consentano di attuare nuove idee e ricercare nuove applicazioni del mezzo televisivo. « Considerato inoltre — dice la mozione finale — che tra le varie forme di spettacolo esiste un continuo scambio di uomini e di esperienze, i convegnisti auspicano che si giunga ad una unificazione delle scuole ed accademie statali di formazione professionale per il teatro, il cinema e la televisione, con un periodo di insegnamento comune ed un successivo periodo di specializzazione ». Per ciò che concerne in particolare, la produzione di programmi filmati per la TV, i convegnisti fanno voti affinché, in relazione alla situazione analoga in cui si trovano i telefilm italiani sul mercato estero, sia studiato, ove necessario, il contingentamento dei telefilm esteri sul mercato italiano. La mozione termina invocando provvidenze atte a rendere possibile per i telefilm una produzione adeguata ai principi suesposti, analogamente a quanto avviene per i documentari cinematografici.

Per il quadro informativo offerto ai critici presenti, e particolarmente a quelli cinematografici, e per i dibattiti e gli interessi che ha risvegliato, il Convegno va nel complesso giudicato positivamente, perché ha consentito un utile scambio di idee tra uomini di diverse provenienze, spesso prevenuti nei riguardi di certe manifestazioni televisive, e mancanti, con l'informazione, della necessaria obiettività di giudizio. Ha nuociuto forse alle riunioni la eccessiva abbondanza dei temi toccati, mentre non sarebbe stato male concentrare di più l'indagine su un singolo argomento: sulla « critica televisiva » ad esempio, che sembra debba essere l'argomento, vivo e vergine, su cui dovrà pronunciarsi il Convegno che l'Ente ha intenzione di indire per il prossimo anno.

Ma le giornate di Grosseto sono state utili anche per la informazione visiva che hanno offerto ai convenuti, permettendo la proiezione di una serie interessantissima di telefilm e di pellicole utilizzate dalla TV: tra questi The Sound of Miles Davis *di Robert Harridge, realizzato con grande purezza di movimenti di macchina e di montaggio, il drammatico* Combattimento Carnera-Baer, The Ballade of Huck Finn, *da Twain, la delicata, sensibile produzione di Lorenza Mazzetti* Bettina e il mare, Gli arditi del mare *(dalla serie « Avventure sotto e sopra i mari ») di Victor A. De Sanctis.*

MARIO VERDONE

* * *

Riteniamo utile riportare i dati, forniti dalla Segreteria del Convegno, dei telefilm a 16 mm. proiettati durante la manifestazione.

THE WORLD'S GREATEST FIGHTERS IN ACTION (Combattimento Carnera-Baer; I più grandi pugilatori del mondo in azione). Primo Carnera-Max Baer, 14 giugno 1934 - **d.**: Fremantle Italiana, Roma - **durata**: 12'.

Appartiene ad una serie che utilizza materiale d'archivio delle cinecronache sportive,

spesso di notevole interesse anche per coloro i quali non si occupano in modo specifico di sport. Il telefilm ricostruisce il drammatico incontro avvenuto oltre ventisei anni fa tra l'italiano Carnera e l'americano Baer per la disputa del titolo mondiale dei pesi massimi.

THE SOUND OF MILES DAVIS — p.: Robert Harridge per il Columbia Broadcasting System (C.B.S.) - Television-Film Sales Inc. - **r.:** Jack Smith - **durata:** 15'.

E' un " medaglione " musicale della serie " The Robert Harridge Theater " dedicato al celebre trombettista Miles Davis. I movimenti di macchina e il montaggio sono un esempio tipico di fusione con il linguaggio musicale; tutti questi elementi, poi, sono utilizzati in funzione delle particolari risorse del teleschermo.

OFF ALL THINGS — p.: Columbia Broadcasting System (C.B.S.)-Television Film Sales Inc. - **durata:** 9'.

Serie di brevi servizi di varia attualità (di tre minuti ciascuno), o di repertorio, chiamati in gergo "vignette" ed anche "teledischi". Sono utilizzati negli intervalli e come riempitivi. Ne sono stati selezionati tre.

THE BALLADE OF HUCK FINN (La Ballata di Huckleberry Finn), da Mark Twain - **p.:** Robert Harridge per il Columbia Broadcasting System (C.B.S.)-Television-Film Sales Inc. - **r.:** Mychael Dreyfuss - **durata:** 12'.

E' una produzione allestita negli studi TV del C.B.S. e registrata su nastro "Ampex". Dal nastro, il programma è stato riversato su pellicola con eccellenti risultati tecnici. Siamo dunque di fronte ad una formula tecnica originale, che apre un nuovo filone sia al mercato cinematografico e sia ai circuiti TV internazionali. E' interessante, inoltre, analizzare quali effetti sorprendenti abbia ottenuto Harridge con semplici movimenti di camera in una cornice scenografica essenzialmente affidata alle luci.

BETTINA E IL MARE — p.: « Cortimetraggi » di Gigi Martello - **r.** e **sc.** Lorenza Mazzetti - **f.:** Aldo Nascimben - **mo.:** Maria Rosada - **m.:** Francesco Potenza - **durata:** 13'.

E' la giornata di una bambina sulla riva del mare. tutto è visto dal punto di vista della bambina, e questo è il maggior pregio del telefilm, già acquistato dalla British Broadcasting Corporation (B.B.C.). Sul tenue filo di un soggetto di fantasia, si svolge il dialogo tra Bettina e le cose che la circondano: la bambola, il grillo, il cappello della mamma, la carcassa di un grosso pesce dall'occhio sbarrato. Questo ultimo incontro è giocato nel contrasto fra il disgusto che suscita il relitto rifiutato dal mare e l'immagine di Bettina che restituisce al mare le conchiglie e le perle rubate alla mamma. Esempio tipico di produzione cinematografica minore, adeguata al carattere intimistico dello spettacolo televisivo.

CALO-TIGER — p.: Cascade Pictures of California Inc. (Stati Uniti d'America). Realizzato per conto della ditta « Calo » - **r.:** Tex Avery.

Primo premio di categoria per telefilm da 31" a 60" al V Festival Internazionale del Film Pubblicitario, Venezia 1958 - durata: 60".

Un gatto incontra una tigre che sta nutrendosi con cibo per gatti "Calo"; la tigre gliene offre ma il gatto rifiuta perchè mangia soltanto pesce. Poi, persuaso dalla tigre, il gatto assaggia il cibo "Calo" e lo trova buono e ne divora varie porzioni.

DOG DOING OWN SHOPPING (Cane che fa acquisti) — p.: Gardner Advertising Co. per l'alimento per cani « Purina Dog Chow », Stati Uniti d'America - **durata:** 60".

Menzione d'onore categoria telefilm da 31" a 60" al V Festival Internazionale del Film Pubblicitario, Venezia, 1958.

Un cane lupo si reca in un supermercato e acquista un pacco di "Purina".

DUNCAN HINES BLUEBERRY PANCAKES — p.: Gardner Advertising Co. per le frittelle « Duncan Hines » U.S.A. - **durata:** 60".

Menzione d'onore categoria telefilm da 31" a 60" al V Festival Internazionale del Film Pubblicitario, Venezia, 1958.

TELEPHONE — p.: Foote Cone & Belding Inc. - U.S.A. - Realizzato per il detersivo « Chiffon » - **durata:** 60".

Primo premio categoria Telefilm al IV Festival Internazionale del Film Pubblicitario, Cannes, 1957.

GILLETTE WATER DROP — **p.**: Impact Television Ltd. (Gran Bretagna), per conto della « Lamette Gillette » - **r.**: Darrel Catling - **durata**: 60".

Primo premio categoria Telefilm da 15" a 30" al V Festival Internazionale del Film Pubblicitario, Venezia, 1958.

GRAND HOTEL — **p.**: Screenspace Ltd, Cinema and Television Films (Gran Bretagna), per conto della « Camay » - **durata**: 60".

Menzione d'onore categoria Telefilm da 31" *a* 60" *al V Festival Internazionale del Film Pubblicitario, Venezia,* 1958.

CHEMSTRAND NYLON COMMERCIAL — **p.**: Doyle Dane Bernbach Inc. (U.S.A.) per le calze « Nylon » - **r.**: Don Trevor e Bob Gage - **durata**: 65".

Primo premio categoria Telefilm da 61" *a* 150" *al V. Festival Internazionale del Film Pubblicitario, Venezia,* 1958.

THE FUN FACTORY (La fabbrica della risata) — **p.**: Paul Killiam e Saul J. Turrell - **p. a.**: William F. Brown - **e. s.**: Walter Gustafson - **ricerche**: William K. Everson - **cons.**: Theodor Kupfmann - **d.**: Fremantle Italiana, Roma - **durata**: 27'.

E' una formula intelligente di recupero per i circuiti TV di alcune fra le migliori sequenze della produzione cinematografica del periodo pionieristico: di quando il cinema aveva il coraggio di prendere gioco di se stesso, assai meglio di come ci riesca oggigiorno la televisione. Presentati da un attore a noi contemporaneo, i vari episodi ci offrono immagini insospettate di Charlie Chaplin, Marie Dressler, Wallace Beery, Gloria Swanson, Carole Lombard e altri divi. Il programma appartiene alla serie "Silent Please", che, come dice il titolo con un arguto gioco di parole, ripropone al pubblico dei telespettatori il repertorio del cinema muto in edizioni adeguatamente ridotte. La rigidezza dei movimenti, per esempio, è stata ammorbidita mediante l'inserimento di un duplicato per ogni tre fotogrammi.

ARDITI DEL MARE — **p.** e **r.**: Victor A. De Sanctis (Italia) - **Serie**: Avventure sotto e sopra i mari.

Sono stati proiettati durante il Convegno anche i seguenti telefilm pubblicitari (a 35 mm.):

RILUX — **p.**: Tivucine (Italia) per la Lever Gibbs - **durata**: 50".

GRADINA — **p.**: Tivucine (Italia) per la Van der Berg - **durata**: 30".

L'ATTACCHINO MAGICO (tit. provv.) — **p.**: Tivucine (Italia) per la Carpano - **durata**: 40".

FORZA... BRUTTA — **p.**: Titanus-Adriatica Film (Italia) per le Grandi Marche Associate - **durata**: 160".

Una placida signora che attende il marito di ritorno per la cena, mette K.O. un ergastolano, evaso dal vicino penitenziario, dopo aver bevuto un bicchierino di "Finsec".

IL BARMAN — **p.**: Tivucine (Italia) per « Ecco » - **durata**: 140".

Menzione d'onore categoria Telefilm al Festival Internazionale del Flm Pubblicitario, Cannes, 1959.

IL BAULE — **p.**: Tivucine (Italia) per « Ecco » - **durata**: 140".

Menzione d'onore categoria Telefilm al V Festival Internazionale del Film Pubblicitario, Venezia, 1958.

IL TIC — **p.**: Titanus-Adriatica Film (Italia), per la « Electric Shave » - **attore**: Walter Chiari - **durata**: 140".

EVERYBODY'S DRINKING MARTINI (Tutti bevono Martini) — **p.**: Anglo-Scottish Pictures Ltd (Gran Bretagna), per la « Martini e Rossi » - **durata**: 40".

Menzione d'onore categoria Telefilm al V Festival Internazionale del Film Pubblicitario, Venezia, 1958.

I film (*)

La stagione delle mele d'oro

Dopo qualche anno di tranquilla mediocrità, in cui, dopo che il ciclo neorealista si era concluso, i migliori avevano tentato strade nuove e la massa degli anonimi aveva vuotato fino alla feccia il « cliché » trito del bozzetto romanesco, la stagione cinematografica 1959-60 appare in prospettiva la stagione delle mele d'oro. Con improvviso rigoglio, il cinema italiano ha risalito la china della sua sonnolenza e ha prodotto una serie di opere interessanti, rivelando anche giovani registi di talento. Se la vittoria italiana a Venezia, col Leone d'oro ex aequo a *La grande guerra* di Mario Monicelli ed a *Il Generale Della Rovere* di Roberto Rossellini, poteva essere a torto da qualcuno accusata d'esser stata cucinata in famiglia, il coronamento della stagione col duplice premio di Cannes a *La dolce vita* di Federico Fellini ed a *L'avventura* di Michelangelo Antonioni è evidentemente al di là di ogni sospetto possibile.

Dove va il cinema italiano? E' una messe di mele d'oro casuale, dovuta ad una congiuntura produttiva felice e ad uno sforzo creativo di alcuni registi, oppure, dopo il neorealismo, matura già, o già è maturato un nuovo terreno culturale che consenta una piattaforma omogenea e stabile al nostro cinema di oggi? Prima di formulare delle risposte conclusive a questi quesiti, cerchiamo ora di esaminare la passata stagione nei suoi diversi componenti ed aspetti.

L'opera principe di questa annata del cinema italiano è senza alcun dubbio *La dolce vita* che, ora che il tempo tende a smorzare la violenza delle polemiche suscitate al suo apparire, comincia, e giustamente, ad essere apprezzata per le sue intrinseche qualità d'arte. E' un'opera che, pur non scandita in veri e propri episodi, appare a prima vista un prosieguo di quel genere per un certo tempo fortunato che fu appunto il film ove si succedono diverse vicende. Parentela soltanto superficiale, in quanto ciò che fece alla lunga decadere siffatto genere di film era la mancanza di intima unità delle opere, che ponevano insieme novelle cinematografiche di disparato tipo legate solo da pretesti (il taccuino di un ballo che riconduce alla memoria gli uomini con cui una signora danzò una sera lontana, in

(*) Come annunciato nel fascicolo scorso, pubblichiamo — in forma di saggio, ma conservando la caratteristica tipografica delle normali recensioni — il panorama critico sui film italiani e stranieri apparsi in Italia negli ultimi mesi, a cura rispettivamente di Ernesto G. Laura e Tino Ranieri. I « credits » corrispondenti sono stati pubblicati in parte nell'ultimo fascicolo (« *Film usciti a Roma dal* 1.-IV *al* 30-IX-'59 ») e in parte lo saranno nella medesima rubrica che apparirà nel prossimo numero della Rivista.

Carnet de bal, Carnet di ballo, 1937, di Duvivier, oppure un vecchio frak che gira di mano in mano portando via via sfortuna a chi lo indossa, in *Tales of Manhattan,* Destino *o* Destino su Manhattan, 1943, ancora di Duvivier; di recente il legame fu anche più tenue, si veda il venditore di libri usati che collega le disparate novelle di *Altri tempi* di Blasetti). E' evidente che novelle fra loro eterogenee abbisognano di un intervallo nella lettura se non si voglia affastellare troppe immagini nel lettore e stancargli la « disponibilità » e la « ricettività » della fantasia. Si è detto a torto che *La dolce vita* è una collezione di episodi disparati così indipendenti fra loro che se ne potrebbe invertire l'ordine di successione senza mutare di molto l'opera stessa. Anzi, l'intima unità del film, ciò che mancava ai prodotti solo commerciali di Duvivier, è svelata proprio dall'impossibilità di spostare gli episodi, cioè di considerarli qualcosa a sè, indipendenti e conclusi, a cui il personaggio di Marcello farebbe da mero raccordo spettacolare. Marcello ci si presenta come un giornalista trapiantato a Roma da diversi anni per tentar le vie del successo e capitato nel tipo di giornalismo che si suppone, il successo, possa darlo più di fretta, quello che vorrebbe essere di « costume », ed è invece scopertamente scandalistico, attento ad ingigantire a dimensioni di protagonisti gli squallidi personaggi d'una certa società mondana della Capitale. Egli dunque si occupa della « diva » americana appena giunta da Hollywood, delle feste principesche di qualche nobile annoiato e perdigiorno, dei pettegolezzi quotidiani che rimbalzano da caffè a caffè di via Veneto. E' questo un primo aspetto relativamente nuovo di Fellini regista: i suoi temi universali lo portavano negli ultimi tempi a raccontare delle storie che, pur inquadrate in contesti ambientali precisi (si pensi alla consulenza di Pasolini per *Le notti di Cabiria,* onde dare il massimo di realismo al ritratto del mondo delle prostitute periferiche di Roma), non necessitavano in verità proprio di *quel* contesto, di quella definizione geografica e temporale. *La dolce vita,* invece, giunge al suo respiro universale solo attraverso lo scandaglio in profondità di un mondo che non è intercambiabile, che è rigorosamente datato e situato. Più che di novità, parlerei piuttosto di ritorno: il primo capitolo de *La dolce vita* è *I vitelloni,* ritratto ancor tenue ma esatto e documentario di certa provincia amorale e sfatta, senza ideali; e non a caso il film di oggi nacque da una serie di riflessioni del regista su un suo progetto non realizzato, *Moraldo in città*: Marcello è in qualche modo Moraldo. La società del film è, come ognun vede sui rotocalchi, tutta particolare e chiusa in un suo giro di convenzioni, unita dalla necessità, più che dall'aspirazione, di stare comunque in vetrina. Una società, quindi, staccata da reali radici nella vita e tesa a costruirsi un suo mondo appartato, da iniziati. Questa società è al di là della decadenza. Un raffronto storico, infatti, con certe « ribellioni », che si mutavano anche esse in convenzioni, della borghesia dannunziana, mette in luce come allora le negazioni della morale, dei principii accettati, delle relazioni umane usuali, avendo radici in una cultura e in una poesia, sia pure già ripiegate, conservavano una capacità di mitizzazione, di mascheramento ideale, che si traduceva nell'ultima elevazione romantica della passione amorosa ad assoluto, nel culto di una bellezza « pura » che voleva essere stac-

cata dalle cose. La società de *La dolce vita* non ha più tensioni ideali, sia pur di tipo decadente, non più maschere, insomma non si ribella più perché non ha più stimoli, né idealizza più l'amore perché l'ha già consumato e svilito in un'accezione meschina. Marcello, di tutto ciò, è in una prima fase spettatore per dovere di mestiere, anche se questo lo porta a volte a mescolarsi, ma gli rimane il fondo provinciale, pur se sempre più scolorito, che gli impedisce una totale immedesimazione e lo spinge a quell'estrema salvaguardia che è l'ironia. *La dolce vita* contrappone un'immagine definita e statica di quel mondo a un personaggio in movimento, Marcello, che a poco a poco si avvicina, passando dalla ironia al cinismo e infine alla rinuncia di sè e delle sue ultime ragioni morali. Ponte fra Marcello e l'« altra faccia della luna » è la ricca e sfaccendata e annoiata Maddalena, che ha ancora morsi di inquietudine e sente in Marcello un'attrazione per ciò che lui ha ancora di incontaminato, ma allo stesso tempo, ormai già sconfitta, desidera che anche Marcello divenga « uno di loro ». Su questa intelaiatura narrativa, che ha qualcosa dell'affresco (ecco la differenza dalla collezione di novelle; c'è un ordine immutabile che segna il lento regredire di Marcello, dal contatto più « esterno » alla partecipazione piena), Fellini isola tre blocchi centrali — la « diva », la festa dei nobili, la festa della divorziata — ognuno di necessità precedente al successivo. La « diva », di cui Anita Ekberg tratteggia un ritratto per molti versi autobiografico, apre il film. Siamo ancora ad un mondo vicino, solo un po' buffo e originale, quello del cinema. L'occhio di Fellini si identifica con quello di Marcello, c'è distacco divertito e umana simpatia per questa donna singolare, esuberante, « pagana », limitata ad un suo ristretto orizzonte di « follia » in senso tradizionale, il ballo sfrenato nel locale notturno, l'eccitazione d'una bella notte estiva, il rapporto di indifferenza fra lei e il fidanzato. Siamo ancora alla evasione eccezionale in una sfera diversa, dove si vive in modo diverso ma si è d'altra parte legati alle comuni abitudini. (Vivo è il personaggio del fidanzato, intristito dalla sua evidente parte di « tollerato », e anch'egli difeso da una corazza di ironia che non tarda a farsi staffilata: una eccellente e tutta « di testa » costruzione interpretativa di Lex Barker, sin qui avvilito ad Hollywood a fare Tarzan.) La festa al castello principesco costituisce l'analisi d'ambiente più sottile e penetrante, e fissa uno stato d'animo complesso dove si sommano in Marcello il fascino di un passato che rivive non solo nell'architettura ma anche nelle persone e la delusione per il substrato « qualunque » di quella gente. Nei nobili di Fellini, che sono poi gli stessi che riempiono le cronache scandalistiche, convive una superba coscienza del proprio rango con un desiderio malcelato di uscirne per diventar capaci di vivere come gli altri, e d'altro canto la mancanza di esperienze umane autentiche di lavoro, di ambiente, di sentimento. C'è ancora coscienza del peccato, nei suoi semplici termini cristiani, e perciò lo si nasconde dietro paraventi (la seduta spiritica). Quando la mattina, dopo la lunga notte di festa, si incontra la vecchia principessa che, appena alzata, va alla Messa nella cappellina di famiglia, e i due figli si staccano dal corteo e la raggiungono, il regista fa sentire che solo nella vecchia, che pure i giovani non si sentono di seguire nel modello di vita, c'è ancora dignità e

coerenza ad un passato. (Impossibilità, dunque, di mantenersi nell'ieri, impossibilità di inserirsi nell'oggi: è il contrasto, non risolto, ma almeno coscientemente affrontato, dal principe Salina nel « Gattopardo » di Tomasi di Lampedusa.) Il terzo blocco è costituito da una festa improvvisata in onore d'una signora che ha appena ottenuto il divorzio. Qui l'atmosfera è nettamente diversa dal resto del film, tutto vi è « sopra le righe », gente ricca e sfatta, calata nella noia e che cerca di uscirne senza riuscirvi, con divertimenti degradanti. Marcello ha ormai deposto le estreme resistenze ed ha dimenticato persino che cercava il successo, accontentandosi ora solo del benessere materiale. Piantato il giornalismo sia pure scandalistico, è divenuto agente d'un mediocre « divo », per cui scrive a pagamento « soffietti » pubblicitari. Egli ha deposto le armi ma non è interamente perduto, se trova il coraggio di uno sfogo violento e rabbioso in cui dice a ciascuno la verità denunciando quanto v'è di degradato, di corrotto, di inutile e vano. Non è che un alibi e infatti egli non se ne va né denuncia se stesso, ma cercare un alibi è pur sempre fare i conti con la propria coscienza. Fellini, che è, sappiamo, un istintivo, ha realizzato — non per scoperta volontà intellettuale ma per esigenza poetica — un film che ricorda l'espressionismo tedesco in quel dividere l'azione in blocchi, ciascuno dei quali presenta un'immagine « estatica » (il termine è del regista), e dunque fissa, dell'ambiente e dei personaggi rappresentati, e nel portare l'azione, attraverso una serie di rappresentazioni immobili, esasperate nell'espressione più densa di significato, ad una conclusione tragica, quasi « stazioni » di un Calvario. Si tratta tuttavia solo di un'analogia stilistica, ché Fellini, grazie alla sua ricchezza spirituale, non riesce a condannare i suoi personaggi e a precipitare quindi un così ampio affresco nella pura anche se realistica negazione. (Come è apparso invece ad alcuni osservatori, che si son lasciati dominare forse dalla incisività emotiva di alcune sequenze.) Innanzi tutto è chiaro che la società rappresentata non è tutta la società e che Marcello ha attorno gente anche diversa, come Emma, la ragazza di paese con cui convive e che simboleggia il richiamo del matrimonio inteso come famiglia e dolci affetti regolari, e come il padre, che riporta a Marcello il sapore della provincia che ha lasciato. Tuttavia, nel momento in cui il protagonista ha abbandonato la sua cittadina, il buon senso casalingo non gli serve più, anche se ne avverte il richiamo; ciò spiega il suo rapporto con Emma, un perpetuo incontro-scontro, in apparenza motivato dalla gelosia della donna ma più in profondo dovuto alla impossibilità per la semplice Emma — che vive in un universo chiaro e definito — di aiutare Marcello a superare i più complessi suoi problemi morali ed intellettuali. Ha dunque una funzione il personaggio di Steiner, l'intellettuale sereno, squisito esecutore di musica classica, circondato da una famiglia felice e che, in luogo dei night-clubs, ama le tranquille serate con amici scrittori e pittori, in cui si parla di letteratura e d'arte. Steiner costituisce per Marcello il modello di ciò che vorrebbe essere, e la sequenza in casa di lui non a caso è una delle più suggestive. Senonché un giorno Steiner uccide i due suoi bambini e a sua volta si uccide. Il perché del fatto orrendo, che brucia in Marcello le ultime incertezze e lo spinge ad abbandonare il giornalismo per fare l'agente del « divo », pesa come un

profondo interrogativo non risolto, ma non si può dire che non fosse preparato. Nella nostra esistenza sempre più tesa al vano e al materiale, Steiner fin dalle prime inquadrature è dipinto come un uomo angustiato e sconsolato, che non trova pace nella famiglia e nello studio perché aspira ad una pace superiore. La morte di Steiner, giustificabile psicanaliticamente con cento motivi, assume in sede estetica un preciso significato di immagine metafisica, di presenza emblematica d'una sfera spirituale superiore che resiste e si impone, magari nelle forme della tragedia, alla troppa gente che nella « dolce vita » si comporta come se l'ordine metafisico non esistesse. Tematica che torna espressa, stavolta in forma di simbolo, nel finale, quando, al ritorno dalla festa in cui Marcello ha capitolato dinanzi a se stesso, i personaggi fanno circolo attorno ad un pesce enorme e mostruoso che è affiorato dal mare; è ancora l'inesplicabile che spezza il cerchio del materiale, a cui si accompagna, luce conclusiva di speranza, l'allegra e serena figurina di un'adolescente che fissa in noi, come ultima immagine dell'opera, il senso di una purezza verginale che permane malgrado tutto nel mondo. Di fronte alla rappresentazione di ciò che è degradante giustificata da pretestuosi moralismi, come è proprio di alcuni film francesi recenti, l'opera di Fellini è esemplare nel confermare come la mano del poeta sa riscattare la materia più sordida proprio perché la sa penetrare nella sua vera essenza. Non c'è culmine orgiastico nel film che sia espresso in forme esaltanti, ed anzi ad ognuna delle due feste si accompagna l'immagine sconsolata del corteo mattutino dei loro partecipanti, scialbo e sconfortato, quasi funebre (i morti dell'anima?) nel ritmo e nel tono. Opera amara, a cui si può forse rimproverare un'assenza di conclusioni. Essa però va vista nel quadro dell'intera filmografia felliniana, che si palesa sempre più di grande coerenza interiore, volta a manifestare — prendendo le mosse dagli ambienti più disparati, dalla provincia apatica e sonnolenta de *I vitelloni* alla periferia sordida de *Le notti di Cabiria* — l'esigenza di una più viva spiritualità, il dovere di scuotersi dal conformismo e dal moralismo per giungere ad una autentica libertà e moralità, ad affermare in termini concreti la speranza, non come rinuncia rassegnata all'azione ma come sollecito all'azione stessa. *La dolce vita,* legato ad un bisogno costante di confessione autobiografica che però sa giungere a un respiro universale, è il momento della analisi seria, ma mai cattiva e, come si è visto, nemmeno pessimistica, di certi punti estremi di depressione morale con cui l'uomo moderno, in certi strati della società, deve pur fare i conti, per poterli superare. (Notiamo infine che per la prima volta il regista si è servito di riprese a grande schermo, in Totalscope, e questo contribuisce al tono lievemente « barocco » dell'opera, così fastosamente piena di cose e di persone.)

Se il film di Fellini appartiene al novero di quelle opere eccezionali che occupano per forza di cose un posto a sè e sono irripetibili (anche se qualche motivo, ma in altra direzione tematica, riapparirà ne *L'avventura* di Michelangelo Antonioni, di cui parleremo da Cannes), *Un maledetto imbroglio* di Pietro Germi costituisce lo sforzo degnissimo di proporre un esempio di produzione media, capace di sviluppi positivi. La produzione media italiana, sia detto di passata, era negli anni scorsi molto al di sotto del normale, affidata al modesto prestigio

di qualche cantante napoletano e a situazioni feuilletonistiche della più trita convenzione. Col 1959-60 siamo in un periodo di ricerca d'un nuovo filone: finito il periodo dei film popolari creati soprattutto per il mercato meridionale, si sta consumando il nuovo filone del film pseudostorico, copia in peggio del « kolossal » demilliano (e comunque son film che costano, anche se brutti, e non è su questi che si imposta una produzione corrente). Sembrerebbe dunque che i « film da sabato sera » che ancora resistano siano quelli comici, dove, al più rado duo Totò-Peppino De Filippo si va sostituendo progressivamente quello Ugo Tognazzi-Raimondo Vianello. Non è più tuttavia il periodo (1940) né dei grandi giornali umoristici capaci di creare una tradizione né dei film comici dotati di una loro « vis » originale e fuor delle fruste convenzioni dell'avanspettacolo (si pensi all'epoca d'oro di Macario, a *Lo vedi come sei?*, a *Imputato, alzatevi!*). In questa fase di assestamento della produzione media, Germi propone un « giallo all'italiana » con indubbio fiuto delle predilezioni del pubblico e con l'estro sufficiente per non perdere né le « regole del giuoco », la tensione, l'inchiesta, il delitto, i sospetti, né l'attenzione all'uomo e la forza descrittiva di un ambiente. *Un maledetto imbroglio* nasce da un bel romanzo di Carlo Emilio Gadda, « Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana », uscito in un primo tempo in cinque puntate nel '46 su « Letteratura ». Lo scrittore milanese che, ben prima di Pasolini e oggi — dopo il « Calzolaio di Vigevano » di Mastronardi da lui lanciato e pubblicato — di Vittorini, pose la questione del dialetto come correttivo ad una lingua divenuta ormai troppo aulica e letteraria, con « Quer pasticciaccio brutto de via Merulana » abbandonava il meneghino per il romanesco, senza però disperdere la sua nota profondamente personale che era costituita dall'impiego, sì, di termini dialettali, ma riinventati fantasiosamente e mischiati a parole di diversa origine fino a creare un linguaggio nuovo, quasi maccheronico, grazie al quale, e alla sensualità dell'immagine, si poté fare un richiamo a Rabelais. Nel romanzo, il delitto di via Merulana non dava luogo allo scatenarsi della macchina « gialla » quanto serviva da occasione per uno scoperchiare i coperchi, o gli altarini, di una umanità borghese e piccolo borghese rispettabile e stimata e mettere a nudo una serie di vizi, una corruzione, un marcio. Germi è un regista chiaro, lineare: ama, come usa dire, raccontare delle storie, impiantare dei personaggi normali, sani; la sua fauna umana è cordiale e simpatica, fatta di brava gente che lavora e che vive onestamente. Se l'occhio di Gadda guardava alla corruzione che vien fuori insospettata, quello di Germi si posa al contrario sul commissario Ingravallo, una sorta di Maigret nostrano, non un grande acume, un buon funzionario di questura, con i suoi difetti quotidiani ma anche col suo grande amore al lavoro, con una sincera disposizione a comprendere sempre le ragioni degli altri. Dopo *Il ferroviere* e l'operaio de *L'uomo di paglia,* abbiamo dunque un terzo ritratto di italiano medio, un ritratto, nei suoi limiti, penetrante e vero. Anche il linguaggio di Gadda non trova adeguata trasposizione in immagini; un problema di linguaggio non si pone neppure nel film. Ma non sono questi rilievi negativi: Germi voleva fare un film poliziesco alla Simenon e l'ha saputo fare, il testo letterario non doveva ser-

vire ad altro che come spunto. (Non dimentichiamo che l'opera di esordio di Germi, *Il testimone,* era un film poliziesco). Il racconto è serrato, come si conviene, ma la tensione non dà mai luogo al puro piacere avventuroso, posto che l'indagine umana e sociale è sempre in primo piano e nessun personaggio è mai lasciato a se stesso: si veda come è ben definita la vittima (una breve dolente interpretazione della nostra migliore attrice dopo la Magnani, la Rossi Drago) in un rapido colloquio nel suo salotto gozzaniano. E si veda anche con che robustezza è impiantato il personaggio del marito, che ci rivela fra l'altro un inedito e ambiguo Claudio Gora. Senza dubbio, poi, la riuscita del film poggia sulla carica di simpatia anche di Germi attore, certamente adattissimo al tipo di Ingravallo, a quei suoi interrogatori buttati là senza parere, in un giuoco da gatto col topo. Che si trattasse di un esempio di film medio da seguire, l'ha dimostrato l'immediata realizzazione de *Il rossetto,* un secondo « giallo all'italiana » con un commissario che, senza chiamarsi Ingravallo per motivi di diritti d'autore, ne ripete le caratteristiche ed è ancora interpretato da Germi, con immutata cordialità. Il regista, Damiano Damiani, è uno degli esordienti della stagione, dopo essere stato fra i documentaristi nostri d'ingegno; iniziare con un « numero due » era estremamente rischioso, ma Damiani è riuscito a sfruttare il successo di pubblico di *Un maledetto imbroglio* senza farne una mediocre ripetizione, anzi movendosi su un piano autonomo. Come sceneggiatore, aveva alle spalle Cesare Zavattini, momentaneamente trascurato da quel cinema italiano che gli deve tanto e a cui è costretto oggi a fornire solo film di minore importanza come *Nel blu dipinto di blu.* Ne *Il rossetto* sappiamo subito chi è l'assassino, anche se alla sequenza finale è riservata la sorpresa del « perché » con un insospettato colpo di scena. Il punto di vista si sposta invece su una ragazzina, nella tipica età del trapasso, quando si mette il rossetto di nascosto dalla mamma e prova le prime emozioni sentimentali, una ragazzina che assiste all'andirivieni della polizia come a un giuoco e entra lei stessa incoscientemente nel giuoco cercando di innamorare di sè il giovanotto che già intuiamo colpevole. Damiani, senza cedere a certa retorica del « lolitismo », tratteggia una adolescente dai molteplici aspetti contraddittori propri dell'età senza uscire dalla carreggiata del normale, senza ambire al « grande » personaggio. La vicenda si snoda quindi con gran sicurezza di trovate e di incastri fra i due piani, l'analisi psicologica e l'indagine poliziesca, mostrando una mano di regista assai scaltrita e un notevole equilibrio di narratore, doti che consentono di annoverare il Damiani fra le scoperte più fruttuose del nuovo cinema italiano.

Ancora nell'ambito della produzione media, è positivo il fatto che, pur perdurando il basso livello del film comico, alcuni registi ci si siano applicati con qualche risultato degno di nota. Pensiamo ad esempio all'*Audace colpo dei soliti ignoti* di Nanni Loy che, senza ripetere la riuscita del film di Monicelli, nondimeno non è una stanca ripetizione e presenta una serie di situazioni divertenti e di buon gusto, oltre ad un ottimo rendimento « di squadra » da parte degli attori (Gassman, Salvatori, la Cardinale, Manfredi, Murgia e la inedita, piccante Vicky Ludovisi); peccato che la parte milanese non abbia spinto a fondo la definizione satirica dell'ambien-

te, che rimane solo uno sfondo. (I nostri registi conoscono solo Roma?). Il tentativo più ambizioso è però quello di Gianni Puccini con *L'impiegato,* una sorta di trasposizione romanesca di *The Secret Life of Walter Mitty* (Sogni proibiti) di Norman Z. Mc Leod, con una differenza sostanziale, che nel film americano il timido e balbuziente giovanotto a cui Danny Kaye prestava la sua inimitabile stolidità finiva, trovata nella realtà la donna del sogno, per riscattarsi, divenire coraggioso e sposarla, mentre il sognatore Manfredi de *L'impiegato* è nella realtà sconfitto da un altro, che all'ultimo gli prende la donna amata. (Ma oltre al richiamo al film con Danny Kaye, come non pensare a *Les belles de nuit,* Le belle della notte, 1952, di Clair?). Puccini ha tentato di togliere il film comico italiano alla volgarità e anche alla pura buffoneria per salire al piano più impegnativo della commedia di costume. Se Nino è diverso da Walter Mitty, ciò si deve anche al fatto che, se il personaggio creato da Thurber era un prototipo di certi giovanotti soffocati dai complessi propri del mondo americano, Nino vuol essere un personaggio italiano, non derivato per modelli; come tale, non è né molto timido, come Mitty, né disperatamente sognatore, come il Gérard Philipe del film di Clair, quanto piuttosto un normale impiegato dalla vita un po' monotona che si distrae con i romanzi polizieschi alla Mickey Spillane e ne sogna di notte le non caste eroine. Nino non rimane, in definitiva, nella memoria dello spettatore, perché è troppo medio, troppo poco originale, insomma perché come personaggio è stato costruito con eccessive preoccupazioni realistiche. Il difetto del pur interessante film di Puccini è tuttavia nella imprecisione dei bersagli satirici: nella prima metà, ad esempio, sembra che gli strali si appuntino sulle « human relations » e sulla burocrazia, poi i due temi si sperdono. I sogni, poi, sono meno pregnanti, meno incantati di come un simile soggetto richiederebbe, e le sequenze di vita reale risultano senz'altro più convincenti. Nel complesso, dunque, un'opera un po' dispersiva, che manca di un fulcro centrale capace di darle unità e presa spettacolare, ma un'opera che, con tutti i suoi limiti, testimonia le doti del regista e apre la porta ad una comicità di tipo nuovo e non superficiale.

La commedia di costume ha interessato in questa stagione anche Mauro Bolognini che, dopo i lunghi anni dell'onesto artigianato, persegue una linea di impegno, pur se di discontinui risultati. *Arrangiatevi!* è, in partenza, un po' fuori dagli schemi dei nostri film comici: il padre di famiglia che, dopo un lungo periodo di ristrettezze finanziarie e di coabitazione, si vede offrire una casa lussuosa per un affitto modestissimo e non sa rinunciare alla gioia d'una casa sua, anche quando viene a sapere che si tratta d'una ex casa di piacere, è un personaggio vero, umano. Vero e umano poteva essere anche il film, prendendo spunto da una situazione insolita ma non improbabile, e legandosi alla satira di certo gallismo italiano. Purtroppo, dopo un inizio sincero e cordiale (si pensi ai dialoghi saporitissimi fra Totò ed Achille Majeroni), Bolognini s'è andato a imprigionare nella farsa di grana grossa, badando solo ad uno scattante ma umanamente sempre più povero meccanismo di equivoci volgari. Fruttuoso è invece risultato l'incontro del regista con lo scrittore Pier Paolo Pasolini, sempre più interessato, anche nella veste più recente di criti-

co cinematografico d'un settimanale, al cinema, dove le sue collaborazioni vanno facendosi via via più determinanti e riconoscibili. *La notte brava* costituisce il punto di massima fusione fra il mondo poetico dello scrittore e il cinema. Protagonisti sono alcuni « ragazzi di vita », colti nel giro d'una giornata. « Bulli » più che belli, sfrontati, amorali, cresciuti al margine della città negli ambienti della miseria, del furto e della prostituzione, cercano prima di disfarsi del bottino di un furto, poi, fra decine di brevi episodi, di godere i bigliettoni da diecimila che ne ricavano. L'ultimo biglietto, che rimane in tasca ad uno di loro all'alba, mentre rientra a casa, viene sprezzantemente — o meglio: negligentemente — buttato in un prato, come spazzatura. All'accusa di immoralismo, Pasolini ha sempre risposto che egli tende a realizzare un romanzo « di fatti », dove le cose che accadono parlino di per sè, senza bisogno di completarle con una prospettiva dell'autore, una illuminazione giudicante. Bolognini sembra attenersi a questa poetica concretista, e domina anche troppo l'emozione, registrando ambienti, figure, situazioni, dialoghi, con impietosa e brutale precisione. Malgrado ciò, il film, da un punto di vista formale, non decade a pornografia, e si mantiene ad un notevole livello, dotato com'è, fra l'altro, d'una struttura narrativa solida e ben equilibrata nelle sue parti, d'una recitazione mossa e variata (che si avvale di eccellenti interpreti italiani e francesi, come Laurent Terzieff, Jean-Claude Brialy, Franco Interlenghi, la Martinelli, la Schiaffino, la Lualdi, la Demongeot e la Ferrero), d'un commento musicale di tipo jazzistico che è parecchio fuori delle abusate convenzioni della musica da film (autore: Piero Piccioni). Un film, insomma, che è senz'altro capace di fornire la misura delle capacità registiche di Bolognini. E tuttavia, pur in questa innegabile e apprezzabile dignità, *La notte brava* è opera mancata e negativa, per motivi più profondi e sottili che non per certa brutalità di situazioni. Sappiamo che Pasolini è violento, concreto, duro, perché vorrebbe essere un moralista, e la sua protesta è accesa perché vibrante e sentita. Ma lo scrittore si ferma in questo slancio — e cede all'amoralismo — quando è preso dal fascino dell'atteggiamento anarchico e protestatario dei suoi « ragazzi di vita », quando, insomma, ne ama — e lo dà abbastanza a vedere — il modo di praticare un'esistenza tutta materiale, viva ma d'una vita legata solo a sensazioni elementari e negata ad ideali purchessia e conseguentemente ad impegni. In Bolognini, la simpatia fondamentale dello scrittore per i giovani che vorrebbe criticare (e non per loro in sè, è ovvio, ma per come sono proprio al presente) si depura della carica aggressiva di Pasolini, della sua violenza, che spesso è potenza, rappresentativa. I « ragazzi di vita » visti da Bolognini restano scostanti, amorali, irridenti ad ogni cosa, ma agiscono in un universo vuoto, in un mondo, più che falso, inesistente; la macchina da presa guarda solo loro e li idealizza, sicché manca nella rappresentazione sia la concretezza realistica inseguita — anche se non sempre raggiunta — da Pasolini, sia una riespressione artistica del loro mondo. Il film non sfugge, in definitiva, ad una certa glacialità, a cui si accompagna, nello spettatore, l'impossibilità di comunicazione con dei personaggi negativi che non sono accostati per riscattarli ma per condannarli ad essere in eterno come sono. Ad alterare le possibi-

lità di una dimensione almeno comprensibile se non amabile, sta poi il fuggevole ritratto dei ragazzi dell'alta borghesia, vero in sè ma schematico — e in ciò limitato e non efficace — e la negativa immagine della donna. Motivo, quest'ultimo, non nuovo in Bolognini ed affiorante già in *Giovani mariti* (anch'esso, ricordiamo, sceneggiato da Pasolini). La donna era vista allora come estranea, e il film, pur nei toni sfumati e leggeri della commedia di costume, metteva in luce la difficoltà dei giovani nel realizzare una comunione vera — anche intellettuale e spirituale, cioè — con le proprie mogli, e la loro necessità di ritrovarsi fra uomini, come prima, per sentirsi se stessi. In *La notte brava* la donna è la prostituta o sciocca, da disprezzare (la ragazza che viene picchiata), o sentimentaloide, che non capisce la vanità di un fondo di speranza e di innocenza (il personaggio più riuscito, affidato alla Martinelli, personaggio non a caso « anormale », un po' tocco), o la donna viziosa, che si concede subito senza tornaconto ma senza nemmeno passione (la « molle » Laura, ben resa dalla Demongeot) o infine la ragazza avida e rapace (la volgare « mantenuta » interpretata dalla Schiaffino). V'è dunque in Bolognini, più che in Pasolini, un mondo umano straniero ed inconoscibile, quello femminile, a cui si contrappone una astratta « superiorità virile ». Benché ambiziosa e, come si è detto, formalmente pregevole, *La notte brava* è opera senza sbocco, mancata per motivi legati all'atteggiamento intimo del regista, che ha amplificato i limiti spirituali di Pasolini, pur certo restandogli molto vicino nella impostazione dei personaggi e della loro pur falsata cornice. Seconda degna ed insieme non artisticamente risolta prova di Bolognini è la versione del romanzo *Il bell'Antonio* di Vitaliano Brancati, collaboratore, come nel precedente, Pier Paolo Pasolini. E' il racconto, come è noto, della doppia faccia d'un giovane della buona borghesia, reputato esperto dongiovanni e in realtà impotente di fronte alle donne che ama sul serio e del suo matrimonio appunto per questo fallito, con disdoro della fama di « virilità » della famiglia (a « riscattare » la quale il padre morrà nella camera d'una prostituta e Antonio, infine, renderà madre una servetta). Una situazione umana, come è proprio dello scrittore catanese, legata ad un ritratto preciso e immodificabile d'una società colta in un dato momento storico riflesso nel costume. Non d'un generico gallismo italiano o se si vuole siciliano si occupava Brancati, ma d'una provincia che affondava nel mito della « virilità », della forza amorosa, come corrispettivo d'una più vasta mitologia nazionale di falso orgoglio tipica del fascismo. Come « Il vecchio degli stivali », la vicenda del protagonista è un punto di riferimento necessario, non però polarizzante ed esclusivo, ciò che conta è l'immagine acremente satirica d'un dato mondo. Bolognini e Pasolini, a dieci anni dal romanzo, che è del '49, han forse ritenuto non più importante il contesto e han trasposto la vicenda a oggi, in una Catania contemporanea. Il film ne ha perso di forza, di sanguigna corposità, e si è mutato in racconto psicologico, volto ad illustrare un impossibile amore. Siamo dunque ancora alla tematica bologniniana della donna distante e inconquistabile, della donna come altra faccia della luna e per giunta disprezzabile (la giovane moglie si separa non tanto perché « delusa » quanto per combinare un matrimonio con un uomo ricco). Come

nei *Giovani mariti* v'è, sì, la possibilità di un incontro, purché fisico e provvisorio: Antonio seduce la servetta ma in lei non cerca una autentica comunione di spiriti. Se i temi del regista si fan dunque sempre più definiti, anche se negativi, lo stile acquista del pari in compiutezza: *Il bell'Antonio* non è Brancati, ma è opera omogenea, ben raccontata, compatta, e, come le altre, intelligentemente interpretata (da Mastrojanni, nella sua più matura stagione). Il regista tuttavia sembra non aver trovato ancora la via d'una più efficace aggressività narrativa e rimane confinato nella dignitosissima ma fredda regione della calligrafia.

Il film di Franco Rossi *Morte di un amico* nasce anch'esso da una collaborazione con Pasolini e si muove, analogamente a *La notte brava,* nel sordido mondo del sottoproletariato romano. Tuttavia è l'indicazione più valida di come il modo pasoliniano stesso di vedere quel mondo possa essere superato in una impostazione più approfondita e soprattutto meno « oggettivizzante » (come rimaneva invece Bolognini nel suo film). Bruno e Aldo sono, è vero, due dei soliti « ragazzi di vita » e vivono alle spalle di due prostitute; il quadro ambientale è quello dei romanzi dello scrittore, ma c'è di nuovo e di valido l'atteggiamento del regista che non si pone staticamente di fronte alla materia, non condanna per sempre né per sempre idealizza i suoi personaggi: cerca di comprenderli. Che non si tratti di generico moralismo o di acritici propositi edificanti, è dimostrato dalla cura estrema con cui Rossi descrive l'ambiente, con uno scrupolo e un'insistenza che han fatto parlare a qualcuno, a Moravia, ad esempio, di una certa gravezza veristica. Nell'immagine non più estetizzante, come ne *La notte brava,* ma squallidamente vera d'un sottobosco umano spiritualmente spento Rossi situa dei personaggi capaci di riscatto perché dotati di una coscienza, ma non si limita, come ne *Le notti di Cabiria* di Fellini, ad esprimere un atto di fede nella indistruttibilità dell'anima. Bruno e Aldo sono diversi e diversamente si atteggiano rispetto a se stessi e diversamente, e faticosamente, giungono a suscitare nello spettatore un sentimento di speranza. Aldo, ad un certo punto, lascia la prostituta che sfrutta e vorrebbe sposare una ragazza per bene, conclusione « facile », esteriormente edificante. Rossi ha il merito di andare più addentro, mostrando come non si taglia di netto un passato con una scelta sentimentale se non v'è un superamento più profondo, di moralità e di volontà insieme; e infatti, rimane il problema di Lea, la prostituta, che è anch'essa una creatura umana e non può essere « cancellata », e rimane l'abulia e la debolezza interiore, che riportano Aldo a rubare e a morire ammazzato. Qui, dove avrebbe avuto termine un film verista dell'anteguerra francese, Rossi sviluppa ulteriormente la sua storia: Bruno, il cinico, il corruttore, di fronte alla morte dell'amico entra in crisi e si lascia arrestare: non è ancora mutato per sempre, ma tanto più, in questo sconforto, in questo dolore, è autentico e apre l'animo dello spettatore ad una speranza non da lieto fine ma conseguente alla forza narrativa del regista e alla sua coerenza espressiva. In verità, non tutto è buono in *Morte di un amico* e la modestia dei mezzi con cui è stato realizzato si fa sentire; ma che un film simile sia stato fatto, dopo che, da Fellini a Bolognini, ogni discorso pareva esaurito sul sottoproletariato romano e

sulla prostituzione di periferia, va ad onore di Franco Rossi, regista di grande impegno e di sicuro talento, che s'è posto d'autorità fra i più significativi dell'anno, pur se, sfortunatamente, l'esito finanziario di *Morte di un amico* non è stato corrispondente alle qualità dell'opera.

Di minor spicco appaiono quest'anno i film di indagine sociale, legati ad ambienti popolari e alle lotte per il lavoro. *Il magistrato* poteva essere sulla carta, ad esempio, un grande film, ma Luigi Zampa, che pure è fra i registi che han dato molto al cinema realistico anche in direzioni nuove (il realismo nella commedia: *Vivere in pace;* il realismo applicato ad una rievocazione in costume: *Processo alla città*), non ha voluto insistere sul personaggio centrale, che dà il titolo al film, e che sembrava proporre un dramma psicologico in relazione alla dignità della giustizia. D'altro canto il regista non si è spinto a fondo nemmeno nell'altra faccia della medaglia, ciò che mette in crisi il magistrato, la rivolta dell'operaio Orlando contro gli sfruttatori del porto di Genova, e qui forse non ha potuto, se si ricordano le ostilità che il tema sociale del film, un *Fronte del porto* italiano, suscitò a suo tempo. C'è comunque un terzo filone, che assume poi il rilievo d'un terzo asse tematico, il disfacimento della famiglia Bonelli, una famiglia rappresentativa di certa piccola borghesia vinta dai tempi nuovi e spinta al totale fallimento; ed è quest'ultimo il motivo che Zampa, attento analizzatore non da oggi della società piccolo borghese, riesce meglio a sviluppare e approfondire, facendo risuonare accenti sinceri, e raggiungendo una certa felicità espressiva. Da un punto di vista spettacolare, *Il magistrato* non smentisce la solidità narrativa del regista, la sua capacità di presa, ma in sede estetica pesano negativamente le incertezze nell'approfondimento d'un tema centrale, l'accavallarsi di troppi motivi e situazioni, senza una raggiunta sintesi, una vera, sostanziale unità.

Più sottile è il limite di un'altra, e ben più rilevante, opera di indagine sociale della scorsa stagione, *I magliari* di Francesco Rosi. Il quale, dopo il successo de *La sfida,* ha spostato la sua attenzione dal « controllo » mafioso dei mercati generali di Napoli al « controllo » dei merciai ambulanti di Amburgo. L'analogia, però, finisce qui, ché, se ne *La sfida* i piccoli traffichini e gli stessi sfruttati interessavano poco e la vicenda (di qui il suo piglio hollywoodiano, come fu detto) si accentrava sulla « scalata al potere » d'un aspirante mafioso (un ribelle solo in apparenza, cioè, e in realtà un concorrente), ne *I magliari* è di scena la gente minuta, emigrati spinti fuori dall'Italia dal bisogno e che, non riuscendo a trovare un lavoro regolare, si arrangiano con piccoli commerci, a volte con modeste truffe. Spinti ad Amburgo da uno di loro, che vuole farsi una posizione, per fare, in sostanza, i crumiri, si vedono perseguitati ed aggrediti ed in definitiva sconfitti. Gli scorci di città tedesche, mai viste come « paesaggio » ma sempre come « atmosfera », le birrerie popolari, i locali notturni in cui si mitizza un fascino « libertino » della grande città straniera, sono espressi con la forza e l'efficacia di chi ha capito la lezione del realismo; l'ha capita nella sua accezione di narrativa forte e robusta, senza i mezzi toni, le sfumature sentimentali, le impennate liriche di un Zavattini. V'è poi un personaggio vivo, la bella moglie del grande commerciante tedesco, a

cui Belinda Lee presta gli opportuni toni d'una sensualità viziosa, calcolata, autocompiaciuta. L'addio fra il giovane operaio toscano (Renato Salvatori) e la bella tedesca, dopo un incontro sentimentale che non poteva durare per una duplice impossibilità (lui non poteva accettare di divenire un « mantenuto », lei di non essere più una « mantenuta »), raggiunge un notevole « pathos », nel grigiore del porto amburghese. Cosa manca dunque a *I magliari*? Cosa ne fa un film nel complesso mancato? Anzitutto, il mondo di questi magliari non è il mondo degli sfruttati de *La sfida*: per colpa certo non loro, in virtù del persistente problema nazionale della disoccupazione, questa gente italiana ha dovuto emigrare, spesso clandestinamente; in forma clandestina comunque permangono in Germania, senza regolare passaporto, evitando la polizia e i controlli del consolato. Definita la situazione, la loro condizione di sottoproletariato costretto a qualsiasi espediente per vivere, appare chiaro che una salda polemica sociale, ove si volesse, andrebbe rivolta alle cause, a ciò che li ha fatti partire, non agli effetti. E' chiaro sin dagli inizi, insomma, che i magliari sono destinati alla sconfitta, che la loro battaglia è persa perché impostata male. L'insufficienza tematica, peraltro, non può che generare, nel caso, una fondamentale insufficienza narrativa, ché la previsione della sconfitta, il vagare a vuoto di questi emigrati, spegne una reale tensione drammatica. Rosi l'ha ben avvertito se, a differenza de *La sfida* dove la vicenda sentimentale era un episodio, e ciò che contava era la lotta gangsteristica, qui ha portato in primo piano il personaggio dell'operaio, che si lascia imbrigliare dalla moglie del principale e si avvilisce in una relazione senza sbocco e senza sincerità. Purtroppo, ed è qui il secondo difetto del film, questo personaggio — che dovrebbe e vorrebbe essere emblematico (è onesto, il suo desiderio è soltanto lavorare, ma si adatta poi controvoglia a tutto, salvo a tornare in Patria alla fine) — manca di sangue, di capacità di lotta, è indifeso di fronte alle difficoltà ambientali e sentimentali, si lascia trascinare dagli altri, dalla iniziativa altrui. Non riesce quindi a divenire tipico, non riesce a farsi rappresentativo, né può quindi costituire un valido punto di riferimento per l'impianto narrativo dell'opera. Un altro personaggio dovrebbe essere importante e non giunge ad essere « vero », quello affidato a Sordi, attore qui non sufficientemente imbrigliato, che sforza i limiti psicologici fino alla deformazione satirica, in un contesto di realismo acre che non sopporta la stonatura. Lo stesso finale di lui, risolto in un lungo monologo interiore, manca di espressività, rimane esteriore e appiccicato ad una sequenza troppo debole.

Un altro giovane regista alla sua seconda prova è Valerio Zurlini, che dopo una buona esperienza nel documentario, che lo aveva posto fra i registi più significativi del genere, aveva esordito nel 1955 con *Le ragazze di San Frediano*. Tuttavia, dall'idea iniziale d'un rivivere Pratolini sui luoghi stessi che lo avevano ispirato e riesprimere la Firenze dello scrittore, s'era giunti, forse per esigenze commerciali, ad un garbato raccontino di quartiere, agile e disinvolto nello stile quanto leggero e superficiale nel significato; un bozzetto, cioè, in cui in luogo del romanesco si parlava toscano. Dopo cinque anni, e sfumati altri progetti (ad esempio *La ragazza con la valigia*), Zurlini

si è ripresentato con un film di grande impegno: *L'estate violenta.*

Riccione, nel luglio del '43. Ragazzi e ragazze vivono la loro villeggiatura come se nulla accadesse, e secondo la tradizione sbocciano tenui amori e piccole gelosie. Fra questi c'è un giovanotto un po' chiuso, che dovrebbe essere al fronte ma, per un motivo o per l'altro, è riuscito finora « a farla franca ». Egli si innamora, come spesso può accadere a diciotto anni, d'una giovane signora, Roberta, vedova con un bimbo, e la donna, prima riluttante, si abbandona a lui pronta anche a fuggire con lui, ma sceglie in fine la bambina e resta, mentre il ragazzo, scoperto in un'ispezione senza documenti militari in regola, parte per essere arruolato. Per valutare il film, cominciamo a dire quel che esso non è (né, fra l'altro, intende essere): uno schizzo storico. Benché i riferimenti siano precisi, la cornice storica è suggerita appena e non è molto importante. La scelta ambientale era, comunque, stimolante, nel senso che il 25 luglio visto da Riccione, la spiaggia dove villeggiava il « duce », nella terra romagnola dove Mussolini era nato, si prestava ad una angolazione inconsueta. La sequenza dell'annuncio alla radio, quando la gente ignara ascolta con stupore l'annuncio delle dimissioni del « duce » indicato con protocollare indifferenza come il « cavaliere » Benito Mussolini, è piena di vita e di immediatezza ricostruttiva; il ritratto del gerarca fascista che raduna le sue cose in fretta e prende la fuga, più preoccupato di non essere stato avvertito (e quindi di scoprire che non lo consideravano persona importante) che non dell'immediato futuro, è disegnato da Enrico Maria Salerno con incisività. E possiamo aggiungere: la sequenza del modesto circo equestre, il cui spettacolo è interrotto dall'allarme aereo; la Repubblica di San Marino mitizzata come oasi di pace « dove si può ancora trovare del caffè-caffè »; i caffè-danzanti caratteristici di Riccione, Zanarini o il Savioli, dove non si balla perché è proibito; il bombardamento del treno, realizzato con viva partecipazione e eccellente mestiere. Non è, insomma, che la cornice sia ignorata, ma il rapporto fra essa e i due protagonisti, Carlo e Roberta, è ben diverso che in altri film analoghi (pensiamo, ad esempio, a *Gli sbandati* di Francesco Maselli). Essi sono, sì, situati in una categoria sociale definita, la borghesia, ma non intendono esserne l'emblema, i prototipi, rispetto a un momento di vita nazionale così decisivo. La fine del regime, la guerra che continua come distruzione e morte ma non come azione perché si ignora da che parte ora sia il vero nemico, tutto ciò, mi sembra, ha solo la funzione di avvenimento eccezionale che col suo accadere mette in moto reazioni umane, determinando l'incontro, il breve amore e il distacco dei protagonisti. Siamo di fronte, per la prima volta forse nel recente cinema italiano, ad un romanzo d'amore, al racconto d'un incontro d'anime e al loro reciproco atteggiarsi, ed in ciò sta l'importanza di novità, per il nostro cinema, del film di Zurlini.

Il lettore può prendere come parallelo *Hiroshima mon amour* di Resnais: anche nel film francese la storia d'un incontro d'anime era condizionata da avvenimenti eccezionali (nel caso: lo scoppio della prima atomica), ma essi avrebbero potuto essere diversi, purché sempre eccezionali: era la guerra in sè, come fenomeno universale, che legava e ad un tempo separava i protagonisti. Qualcosa di

simile avviene per Carlo e Roberta ne *L'estate violenta*. Una donna che in altre circostanze non avrebbe ceduto ad un amore « provvisorio », anche se intenso, vi viene portata dalla precarietà di ogni cosa, dalla distruzione di ogni valore che è la guerra, dallo smembrarsi del « clima » stesso in cui il Paese aveva vissuto. E Carlo, il ragazzo: più pensoso della sua età, « imboscato » ma in fondo non vile, solo apatico e indifferente di fronte ad eventi che non è in grado di capire e che gli impediscono di parteggiare e di impegnarsi. A differenza, però, di *Hiroshima mon amour*, il tema di Zurlini non piega nelle torpide acque del vecchio decadentismo, non oppone, in altre parole, la « sanità » e lo « assoluto » di un amore travolgente alla precarietà dei tempi e al disgregarsi dei valori, non ritorna alla sopravvalutazione romantica della « passione ». La sua storia, infatti, termina con un distacco: non il distacco moralistico (l'una sceglie la famiglia, l'altro la patria), incoerente rispetto alla vicenda e ai personaggi, ma il punto terminale d'un'impostazione impeccabile. Mai, in realtà, la passione diviene qualcosa di assoluto e di magico, mai i due amanti si dimenticano anche se lo dicono a parole; è un incontro d'anime che si sostengono l'una all'altra in un momento particolarissimo, che hanno bisogno di ricevere più che di dare, d'essere sorrette più che di sorreggere. In questo non v'è pessimismo, v'è solo la positiva definizione di una impossibilità, l'impossibilità di trovare appigli che non siano profondi (civili, morali, spirituali) per uscire dal provvisorio e dal contingente.

Zurlini è uomo di oggi e narra per uomini di oggi. Non è difficile scorgere quanto il film sia vivo ed inquietante, opponendosi alle facili e tentatrici strade del romanticismo e del dannunzianesimo a cui inclinano molti giovani registi (si pensi allo Chabrol di *A double tour*, A doppia mandata, 1959, oltreché al citato Resnais) una volta presa coscienza della crisi delle grandi ideologie. Valerio Zurlini è un felice narratore di stati d'animo ed i suoi temi ed i suoi personaggi trovano una precisa rispondenza stilistica. Egli ha voluto, ad esempio, isolare i personaggi dall'ambiente inquadrandoli costantemente dal basso in alto, di modo che abbiano per sfondo il cielo o pareti amorfe; ha voluto, in più, renderli attraverso i volti che non mediante il gesto della persona, con un uso altrettanto costante del primo piano, ottenendo un giuoco interpretativo finissimo (a cui han contribuito interpreti come Eleonora Rossi Drago e Jean-Louis Trintignant). Lo stile di Zurlini è dunque nel lavorìo continuo della macchina attorno alle persone e, più raramente, alle cose, rifuggendo dall'azione quando non sia strettamente necessaria. Si veda, per tutte, la sequenza della danza nel buio, con una mezza luce che fascia e rileva, volta a volta, gli occhi di Roberta e di Carlo, e il crescere del sentimento, senza bisogno di amplificazioni retoriche, in una perfetta nudità di tono. Un regista elegante e fine, in sostanza, che, fra l'altro, nel far parlare le immagini e nel condurre l'attore ad esprimersi col volto, rende spesso inutile il dialogo, difatti ridotto all'essenziale. Un solo appunto, ed è una certa gracilità dell'impianto narrativo, specie nella seconda parte, che avrebbe potuto essere da un lato più corposa, salvo il bombardamento, narrato con forza, da un lato più stringata (tutto l'episodio del gerarca è abbastanza superfluo e bozzettistico). Nel comples-

so, dunque, *L'estate violenta* si colloca fra le opere di grande importanza di questa stagione, ove appunto la si valuti come romanzo introspettivo e non come romanzo storico; un film che procede la positiva ricerca di un nuovo stile che è il compito più importante dei registi italiani dopo la crisi del « neorealismo » tradizionale.

Da quanto siamo venuti esponendo, non sembra illegittimo definire, come abbiamo fatto all'inizio, questa come la « stagione delle mele d'oro ». Il che non è un acquetarsi soddisfatti, un porre la parola fine alla crisi che ha avvilito per diversi anni il cinema italiano. Il problema del film medio, ad esempio, è ancora aperto, e non occorre sottolineare quanto sia rilevante ai fini d'una crescita del pubblico nel suo complesso. Ma *Un maledetto imbroglio, Il rossetto, L'impiegato* sono lì a testimoniare come ci si sia messi sulla strada buona, che spetta solo agli altri di seguire e perfezionare (vorremmo citare anche, in questa direzione, il soddisfacente esito di *Lupi nell'abisso* di Silvio Siano, che riprende il filone « sommergibilista » con onestà di intenti e decoro di realizzazione). Sul piano delle opere di impegno più vasto, il momentaneo arresto d'una tematica popolare (non populista, è ovvio), con gli incerti risultati de *I magliari* e de *Il magistrato* — che non sono comunque nella scia dei nostri grandi film realisti del passato —, preoccupa tutti coloro che credono che il cinema italiano sia stato in posizione di preminenza per lunghi anni proprio in virtù d'un suo accostamento con capacità d'arte a quel mondo popolare, in genere accuratamente evitato dalla grande produzione internazionale. E tuttavia, è importante che la vena poetica d'un Fellini abbia « aggredito » altre realtà sociali, uscendo da certa analisi di ambiente borghese fatta da altri in passato col limite di rimanere « dall'interno » e portando il discorso ad una sfera di sentimenti e di problemi realmente universali. Abbiamo avuto, per concludere, una stagione viva, premessa o già primo passo per uno sviluppo generale del cinema italiano. Perché però i frutti diano luogo ad altri frutti, si deve proseguire in questa fase di ricerca, di esperienze, di assaggi ». Il ritorno di vecchi registi come Rossellini, la maturità dei nuovi come Zurlini, l'esordio promettente dei nuovissimi come Vancini, assicura che gli uomini ci sono, purché li si appoggi e li si incoraggi.

ERNESTO G. LAURA

Il panorama straniero

Nel corso della stagione filmistica che si conclude, Hollywood ha rinforzato con inattesa energia almeno uno dei suoi generi tradizionali, quello forse che meno appariva suscettibile di una seconda giovinezza, ovvero la commedia brillante-sofisticata. L'esperimento è spesso più nostalgico che persuaso, ma anche volendo considerare i recenti saggi come frutti di serra o d'incubatrice, l'abilità dei confezionatori è tale, i « classici » d'anteguerra risultano così volonterosamente commemorati, il rigoglio umoristico ha ancora tanto colore che oggi a chiusura dell'annata 1959-60 possiamo ben permetterci di porre alcune di queste commedie al primo capitolo della nostra elencazione. Non intendiamo avviare, enumerandole, una

proposta di graduatoria precisa; esse valgono soprattutto per lo sforzo complessivo, come un indirizzo che si è mostrato proficuo anche sul piano dell'adesione del pubblico.

Si può cominciare quindi a occhi chiusi e puntando il dito. La prima citazione va a *Ask Any Girl* (Tutte le ragazze lo sanno, 1959) di Charles Walters, la cui scioltezza, frutto di un addestrato lavoro, si determina grazie all'accurato controllo d'infinite combinazioni umoristiche. Nelle disavventure di una ragazza di campagna venuta a New York a cercarvi contemporaneamente lavoro e marito, s'intuiscono presenti anche delle preoccupazioni moralistiche confinanti con l'ipocrisia; ma giova ricordare che neppure la prima « sofisticata » andava esente da restrizioni, salvo in alcuni modelli che tutti conoscono; e il risultato conclusivo di *Ask Any Girl* è sufficientemente svelto e malizioso, poggiando anche su una interpretazione entusiasmante di Shirley McLaine.

Fragoroso e avviluppante, *Once More with Feeling* (Ancora una volta, con sentimento, 1959) di Stanley Donen mimetizza con ogni mezzo la mancanza di un soggetto e pesa interamente su due commedianti sbrigliati, l'immaginosa Kay Kendall e un rinfrescato Yul Brynner, capace d'immergersi, testa rasa aiutando, in un'amabile parodia dittatoriale. Siamo ben lontani da uno spettacolo, e anche da un significato qualunque. Ma l'interpretazione si fa perdonare molte cose, compreso il dialogo, non tutto d'ottimo gusto, che ostenta un futile ed esagerato snobismo.

La capacità di raccontare con gioia, disinvoltura e un soffio di sfrontatezza là dove i fatti sono precari e rifritti, è notevole anche in Blake Edwards (*Operation Petticoat* - Operazione sottoveste, 1959). Il nome di questo regista è da un pezzo sugli scudi tra gli emotivi critici francesi. Noi, sebbene più guardinghi, dobbiamo riconoscergli una personalità colta alquanto indipendente, che sa mettere in atto risorse ragguardevoli in tutte le sue commedie. Il procedimento adottato consiste semplicemente nell'infilare sul telaio dell'avventura umoristica un numero incalcolabile di battute a tiro rapido, spesso persino estranee all'azione centrale, ma sempre (o quasi) adeguatamente brillanti e pertinenti. E' lo spirito del vignettista americano, malignamente perspicace, che si trasforma in ritmo cinematografico; sappiamo che la maggior libertà di « dispetto » è accordata negli Stati Uniti a questi umoristi con matita, molti dei quali reduci di guerra (ricordiamo Bill Mauldin) che sanno concertare bravamente risentimento e malizia. Ecco il genere di amenità che troviamo in *Operation Petticoat.* Di rado è consentito scorgere in un film di normale passatempo tanta copia di immagini e trovate da « consumare » immediatamente. Il film ha anche delle appendici superflue; ma la regia di Edwards riesce a sostenere un movimento estroso, piccante e di grande puntualità.

Non vogliamo avvistare la commedia sofisticata ad ogni angolo; ma, poiché bene o male abbiamo cominciato con questo discorso, non rinunciamo al piacere di segnalare anche un altro film che più dei precedenti ha ritrovato uno dei contrassegni sicuri di quel vecchio filone, ovvero l'accordo dialogo-azione accuratamente armonizzato. Ci riferiamo a *Pillow Talk* (Il letto racconta, 1959) di Michael Gordon. In primo luogo un'occasione di sorriso, ma — sornionamente o candidamente — il soggetto preme

volta a volta molti tasti indici di una mentalità, di una classe, di una economia. Vi troviamo parecchi bersagli, e sovente reciproci: ogni piazzola di tiro può essere raggiunta da qualche strale. Alla giustezza di tutti i rapporti narrativi corrisponde un'identica intesa degli elementi figurativi, specie la scenografia e l'arredamento che hanno nella storia un preciso impiego umoristico. Dispiace che tra gli interpreti Rock Hudson non disponga dell'elasticità auspicabile per il genere, ma Doris Day ne ha per due e i comprimari — vedi Tony Randall, Thelma Ritter, Allen Jenkins — sono ancora la Hollywood migliore, i «picchiatelli» di gran classe.

Si è rifatto vivo nell'ultima tornata anche il padre riconosciuto dei picchiatelli, Frank Capra. Lo ha riportato in servizio la natura del soggetto di *A Hole in the Head* (Un uomo da vendere, 1959) che serba qualche residuo dell'umorismo predicatorio già caro al regista; la sconfitta della musoneria ad opera di un vedovo scioperato (Frank Sinatra), dedito al bere, alle ragazze — scelte anche queste nel settore picchiatelle — al gioco e nei ritagli di tempo ad una specie di «Lascia e raddoppia» privato, con cui diverte il figlio. Non gli manca, come si vede, neppure uno dei vizi maggiori. Il fratello, plutocrate per principio, viene in Florida per convertirlo e ci rimette le penne. Dopo un po' si lascia traviare allegramente e vorrà ricuperare tutte le vacanze perdute della sua vita.

Riconoscibilissimo, l'antico Capra; e ogni tanto la sua tecnica si scrolla dalla ruggine. Vi è la sequenza con Keenan Wynn che scotta d'una cattiveria perfettamente aggiornata. Altrove la spregiudicatezza risulta più attenuata e le ripetizioni, nella storia, sono molte. L'unica osservazione che Capra ci largisce è praticamente questa, poco peregrina: che oggi l'America ha i suoi ultimi «minorenni» nella generazione tra le due guerre, e dei cittadini troppo maturi nei suoi adolescenti.

Dopo il maestro, il discepolo. Un Capra d'imitazione è a chiare note *That Jane from Maine* (Attenti alle vedove, 1959) di Richard Quine, nel quale è comodo riconoscere le tappe di quella parata democratica nata con *It Happened One Night* (Accadde una notte, 1934) e con *Mister Deeds Goes to Town* (E' arrivata la felicità, 1936). Vi sono i campagnoli di buona memoria, i processi strampalati, i capitalisti miracolati e quella estroversa fiducia nel «migliore dei mondi» che in altri tempi, confessiamolo, era riuscita a toccarci. Rivediamo del cinema di Capra la sorridente tendenza a presentarci l'America nelle sorti del suo più piccolo cittadino, come la Grande Riparatrice. E Quine ha fatto del suo meglio per perpetuare, con garbo e in Technicolor, la tradizione della dolce repubblica.

Sofisticato all'orlo della tragedia, *The Man Who Understood Women* (L'uomo che capiva le donne, 1959) di Nunnally Johnson. Un film sbavato e incerto, non privo però di qualche aspetto inedito. In primo piano una lunga e non coerente schermaglia tra un grande regista-attore (Henry Fonda) e la giovane attrice da lui lanciata, che poi diviene sua moglie (Leslie Caron). Questo primo strato si può trascurare, perchè non ha nulla da offrire se si eccettuano alcuni squarci grotteschi di evidente composizione letteraria (il film è tratto da un romanzo di Romain Gary). Dove la materia s'intuisce più pungente è nello allegorico personaggio principale, co-

struito in modo da suggerire l'allusione a certi geni incomodi di Hollywood e di Broadway, tipo Orson Welles, John Huston eccetera. Al riguardo il film va guardato con attenzione, perchè non è difficile leggervi tra le righe la condanna del talento « irregolare », il ripudio delle sue idee, della sua morale, d'ogni aspetto della personalità. La presa di posizione, quantunque indiretta, non è espressa in mezzi termini. Risulta altrettanto chiaro l'attacco al cinema europeo e così pure il proposito di liberare del tutto la produzione americana da rischiose imprese « intellettuali », sostituendole con la buona vecchia ricetta del successo calcolato in dollari. Alla buonora; almeno qualcuno ha il coraggio di dirlo, o almeno di lasciarlo intendere. Prendiamone atto, pur osservando che il rispetto per l'individuo, così esuberantemente difeso per la vedovella Doris Day in *That Jane from Maine,* viene meno sulla Costa Occidentale allorché si tratta del linciaggio morale di un artista. A quale dei due film dobbiamo credere?

Un esempio di « successo commerciale » l'abbiamo pronto. Potrebbe essere *The 5 Pennies* (I 5 penny, 1959) con Danny Kaye. Ma si tratta soprattutto di un successo a carattere nazionale, perché fuori degli Stati il nome del cornettista dai capelli rossi chiamato Red Nichols dice veramente poco. Nichols furoreggiava quando da noi erano in auge il trio Lescano, Nunzio Filogamo e « Faccetta nera »; quanto a sentimento e statura artistica, era un infuso delle formule di cui sopra, tradotte — s'intende — americanamente. Il film di Melville Shavelson fornisce dapprima molte delucidazioni sul complesso musicale di Nichols, denominato appunto dei « 5 penny »; poi, nella seconda parte, tira alle lacrime ricordando il periodo buio del suonatore durante la guerra, quando Red si vide sopravanzato dai colleghi e dimenticato dal pubblico per aver rinunciato alla musica a causa della figlia gravemente ammalata. Per fortuna c'è infine la grande « rentrée », cui si associano beneaugurando Louis Armstrong, i Dorsay, Ray Anthony e via dicendo. I dialoghi musicali sono i più scintillanti; allorché il film fruga nella vita domestica di Nichols, le sdolcinature dilagano e si ha la sensazione di vivere non nella casa di un uomo e di un artista, ma in un irritante mondo di chincaglierie in cui Santa Claus scende dai cominetti tutte le sere dell'anno.

Musica per cuori teneri anche in *Olimpia* (Olimpia, 1960) di Michael Curtiz. Hollywood si è rammentata delle inaridite origini mitteleuropee del regista per queste manovre imperiali della nostalgia effettuate da un esercito cosmopolita, indifferente e poco sensibile. Il soggetto teatrale di Molnar aveva avuto altre versioni cinematografiche, che non conosciamo. Difficilmente però la piattezza di quest'ultima *Olimpia* può essere superata anche perché il previsto invecchiamento della commedia è aggravato dalla babilonia del sistema coproduttivo che non concede neppure un minimo di affiatamento professionale. Maurice Chevalier canticchia tristemente « When Vienna and I Were Young ».

Lo stesso Chevalier, in funzione di coro e di nume tutelare, si ritrova anche a Parigi in *Gigi* (Gigi, 1958) di Vincente Minnelli. Se guarderemo a *Gigi* come ad uno spettacolo e non come ad una cerimonia — ciò che han fatto, invece, gli americani — potremo accettarlo senza difficoltà. Il film non

si prefigge che lievi emozioni estetiche ma le raggiunge pienamente grazie a un gusto che lo protegge da capo a fondo con autorità quasi inavvertibile. Pensiamo ai trabocchetti cui si espone sempre una commedia quando diventa rappresentazione coreografica e musicale. Pensiamo ai molti equivoci che stanno in agguato allorché la commedia è francese e il « musical » americano. Pensiamo ancora, nella fattispecie, all'orgogliosa sterilità e alla fragilità mistificante della *Gigi* di Colette, che sembrerebbe inscindibile dalla grazia del teatro parigino. La trasposizione di Minnelli ha avuto luogo nel modo più dolce. E' giustificata e glorificata da una correzione scenografica superba, che si espande attorno ai personaggi, ne interpreta la storia in colori e forme e senza parere prende il sopravvento, adeguando la storia stessa alle sue cornici e non viceversa. *Gigi* vive pertanto per un « addossamento » dell'intreccio ai propri fondali, pensato e attuato con armoniosa limpidezza. Un piccolo bassorilievo parigino. Non solo, ma l'arredo e i costumi (sempre anche in termini cromatici) completano la vicenda al punto che si può parlare di una scenografia-arbitro nel destino di Gigi e del suo fatuo principe azzurro, e di una scenografia-commento più persuasiva di molte parole. Il salotto rosso o gli ambienti di Maxim's sono assai più che dei luoghi, nel film. Il colore è un altro elemento vincente. Insinuante, colmo, pieno di deliberata artificiosità, consente qualche rivelazione saporita. Va ricordato d'altronde che la stessa persona sovrintendeva a tutte queste attività di « décor », lo scenografo inglese Cecil Beaton che ha curato le scene, disegnato i costumi e controllato il colore. Gli Oscar che gli sono stati assegnati hanno trovato senza dubbio la persona giusta. Ma dietro a lui un regista più malizioso, che avesse saputo aggiungere la trovata all'eleganza, non sarebbe stato di troppo. in *Gigi* Minnelli ha lasciato eccessivo margine ai collaboratori, e ne scapita la sua personalità. Non ne ritroviamo lo stile capace di condurre un'evoluzione mimica come un sortilegio quasi viscontiano, che era in *An American in Paris* (Un americano a Parigi, 1951) o il geniale cinismo che nello stesso film gli faceva realizzare la sequenza più appariscente, il ballo degli studenti di Montmartre, in tinte appoggiate quasi esclusivamente al bianco e nero. *Gigi* offre il fianco a qualche riserva sulla parte musicale, che si frantuma lungo il corso del film in maniera non sempre gradevole. La recitazione, tutta carica, è eccellente. Si trova sempre una piccante grazia in Leslie Caron, e Louis Jourdan ha attinto il livello esatto per la sua caricaturale affettazione.

Ma abbiamo finito con il cinema americano cosiddetto « leggero ». Urge subito nel gruppo film drammatici un'opera che ama invece prendersi estremamente sul serio, *Suddenly Last Summer* (Improvvisamente l'estate scorsa, 1959) di Joseph L. Mankievicz. S'imporrebbe qui un discorso lunghetto, non per studiare la pellicola — ché non ne varrebbe la pena — ma per districarla dal viluppo delle ambizioni sulle quali prospera. Poiché lo spazio ci è contato, ci atterremo semplicemente ad una considerazione d'ordine generale. Tutti abbiamo constatato nell'ultimo cinema americano che vuol rendersi importante, la tendenza ad appoggiarsi soprattutto a fiumi di parole; e quello che è più grave, si tratta di un parlato che sta ad ascoltarsi compiaciuto e crede il pubblico prono in adorazione. Affer-

mare che l'inconveniente deriva dagli ascendenti teatrali dei soggetti, nei quali la recitazione parlata è quindi preponderante sugli altri elementi espressivi (nella fattispecie si allude a Tennessee Williams) significa soltanto discutere una tecnica, non individuare l'altro aspetto importante della questione. In realtà la rivincita della parola è cercata deliberatamente dallo stesso cinema, come dimostrazione di maturità e prova di quel « ragionamento » tanto spesso, un tempo, scartato o trascurato. E' il ridimensionamento in atto tra le varie forme di spettacolo, che si tradisce, che commisura — spesso maldestramente — i suoi nuovi strumenti di forza. Dove in passato sullo schermo bastavano i fatti, ora sono richiesti sempre più spesso i fatti e la loro spiegazione e i loro moventi; il povero cinema americano si trova ovviamente nel maggior disagio. Ecco perché frequentemente, quando affronta un argomento inconsulto o peggio pseudo-intellettualistico (il freudismo morbido di Williams) gli avviene di sbagliare le dosi e di abbondare in chiarimenti prima ancora d'avere esposto gli avvenimenti. *Suddenly Last Summer* è esempio tipico di quanto andiamo dicendo. A parte la logica considerazione che nella riduzione per il cinema la censura americana deve aver immesso disordinatamente le zampe, con il risultato di imbrogliare ancor più le carte. Un film complesso senza spiegazioni, è certo incompleto: ma un film complesso che si risolva per intero nella decifrazione degli antefatti, non lo è meno.

Il cinema di Tennessee Williams (o per essere più precisi *alla* Tennessee Williams) ama gli scandali fauneschi e cannibaleschi. Una seconda dimensione più agghindata di questa tendenza si può leggere in altri film americani degli ultimi mesi, tra i quali *A Summer Place* (Scandalo al sole, 1959) e *The Young Philadelphians* (I segreti di Filadelfia, 1959) ci sembrano i più rappresentativi. *A Summer Place* esemplifica laboriosamente sul problema dell'educazione sessuale tra gli studentelli americani; *The Young Philadelphians* si occupa di rancori di casta e di scalate sociali; ma i due film sono più affini di quanto appaia a prima vista, per i caratteri di falsa indagine risolta con gli spilloni del pettegolezzo e per l'enfasi diffusa in tutti gli avvenimenti, che pesano alla base dell'uno e dell'altro. Base, non occorre aggiungerlo, contradditoria e manchevole. Particolarmente moleste le concioni di *A Summer Place,* con molti evoluti puritani che ragionano sull'amore prendendo il discorso o troppo da lontano o troppo da vicino. Ma è anche vero che nel film di Delmer Daves si emancipano dalle pastoie del fumetto almeno due attori degni di costante considerazione: Dorothy McGuire e il « cattivo fragile » Arthur Kennedy.

Il cinema statunitense ha un conto aperto con Francis Scott Fitzgerald. Quando, nella sua ultima crisi, lo scrittore che aveva creato «The Great Gatsby» e che ancora vivente veniva studiato nelle facoltà di lettere fu costretto a riparare a Hollywood nell'illusione di riguadagnare notorietà e ricchezza, venne considerato quasi subito un disturbatore, un *bad neighbor* empio e allucinato. Morì in questo clima di sospetto e i cineasti accorsero a gettare la manciata di terra sulla bara. Ma ora che i romanzi di Fitzgerald girano il mondo come al tempo dei suoi primi successi, si è sentito il bisogno di riparlare di lui anche da parte di quel cinema che l'aveva trattato come

un bracciante. *Beloved Infidel* (Adorabile infedele, 1959) presenta il Fitzgerald del crepuscolo, con un tono cordiale e comprensivo che — lui vivo — non era stato certamente usato. Nel film di Henry King lo scrittore è visto come un romantico innamorato, privo di trascorsi e speranzoso nell'avvenire; le ragioni del suo tormento: una stagione irrecuperabile, la gioventù alle spalle, il « castello d'argento » chiusosi senza rimedio, sono sovvertite subdolamente, quasi che oggi Fitzgerald stesso, e non il cinema che l'aveva rifiutato, abbisognasse di riabilitazione. N'esce quasi santificata solo Sheila Graham, giornalista con dubbia vocazione al martirio, che il film dipinge quale angelo del dolore al capezzale di un « maudit ». Anche nei personaggi insomma gli accenti del film sono volutamente travisati. *Beloved Infidel* è conciliante, è diligente, è tutto quel che si vuole, ma non fedele alla vita vera del grande scrittore, né memore delle sue opere.

Un altro nome d'anteguerra: Clifford Odets, commediografo, ritornato alla regia cinematografica per *Story on Page One* (Inchiesta in prima pagina, 1959). L'opera vanta una certa fluidità, giacché Odets non ha perduto completamente lo stile derivatogli dalle esperienze del Teatro-Cronaca rooseveltiano. Il male è che gliene è rimasto solo il ricordo, non la passione e i propositi. Anzi, procedendo il processo per omicidio che dà forma al film, si è tratti a temere che Odets abbia preso qualche lezione di soggettistica « per la maggiore » dal collega Tennessee Williams, poiché tutto il nodo drammatico si scioglie con la rivelazione ormai ben poco sensazionale di una infanzia troppo languida dell'imputato a causa d'una madre egoista e soffocante. Conosciamo bene questo genere di « c'era una volta » con cui gli autori americani hanno risciacquato la psicanalisi nel Mississippi. Armato di tanto argomento, lo avvocato della difesa ha la vittoria in pugno.

Story on Page One non è film che possa soddisfare pienamente; ha il suo lato accettabile nell'interpretazione persuasa e ben costrutta. Rita Hayworth acquista classe man mano che il fascino va scomparendo dal suo viso di vamp quarantaduenne. Anthony Franciosa veste « i colori dell'Actors' » con sciolta eleganza. Ma un elogio speciale va secondo noi al terzo nome del « cast », ossia all'attore Gig Young. Versatile, modesto, avvezzo ad una « routine » dalla quale ha tratto molti insegnamenti e neppure un difetto, Young sta percorrendo — ricordiamolo anche in *Teacher's Pet* (Dieci in amore, 1958) e in *Ask Any Girl* — il viale della seconda giovinezza, che è negato in genere ai divi, ma si dimostra assai propizio ai caratteristi.

Gli amici dell'America minore proveranno una certa sorpresa di fronte a *The Wild Party* (L'uomo dalla forza bruta, 1960) di Harry Horner, cui il greggio titolo italiano non rende giustizia. Si tratta di un elaborato saggio di « film nero », matrice sempre solida negli Stati Uniti anche per una fertile fioritura letteraria. Qua e là fanno intrusione in *The Wild Party* alcuni accenni gustosamente « clandestini », accenni extracensura che mai passerebbero, probabilmente, in una produzione a caratteri spettacolari. Bisogna quindi non smarrire questi film di seconda posizione, che combattono la loro battaglia per una qualità migliore impossibile a realizzarsi senza una maggiore dose di autenticità.

Non dimentichiamo il dramma di donne, come *The Best of Everything*

(Donne in cerca d'amore, 1959) di Jean Negulesco. Sotto le rutilanti copertine, il film potrebbe costituire la premessa ad una possibile inchiesta americana sulle « donne che lavorano ». Siamo tra alcune ragazze indipendenti di New York, impiegate in una grossa casa editrice e intente ad aprirsi una carriera. Naturalmente la corsa alle alte scrivanie non è l'unico pensiero. C'è posto anche per il sentimento, ma poiché tutto deve andare di fretta vediamo infilarsi una lunga serie di fidanzamenti e matrimoni sbagliati. *The Best of Everything* ha molte cose da esporre, perché è uno di quei racconti a vite parallele (Negulesco ne è ormai lo specialista) in cui gli avvenimenti si mischiano a grande velocità. Abbiamo rilevato altre volte che il sistema denota soprattutto scarsa fiducia nei soggetti scelti; si forniscono pertanto i « digests » di cinque o sei film in una volta sola, i fatti sommergono le concatenazioni logiche, i personaggi mancano di sfumature, l'interpretazione si trasforma in una gara. C'è chi ha voluto apprezzare nel film di Negulesco un relativo anticonformismo; ma la porzione di realtà che esso ci presenta non ci sembra assolutamente in grado di recare notizie verosimili e non romanzate sulla società femminile americana. La scarsa validità realistica di questo tipo d'intrecci è provata anche dalla scoperta che i personaggi più « riconoscibili » e più simpatici sono quelli esattamente inquadrati nella tradizione della *drawing-comedy*, ossia i meno autentici. Nel nostro caso, Brian Aherne. Quanto alle conclusioni del film, esse si compendiamo in due dichiarazioni che non ci sembrano di giornata; prima, che le donne — anche se non lo dicono, ovviamente — vedono sempre il matrimonio come l'unica soluzione ideale della loro vita; seconda, che gli uomini non sono dello stesso parere. Per arrivare a tanto Suzy Parker si precipita dalla finestra di un grattacielo, Diane Baker viene sedotta e abbandonata, Hope Lange subisce gravi disinganni sentimentali e così via.

In *Imitation of Life* di Douglas Sirk due vicende si snodano parallelamente, quella della vedova ancora vezzosa che diventa in un'ora stella di Broadway, preparando per la figlia denaro e felicità almeno fino al giorno in cui entrambe si accorgeranno di amare lo stesso uomo; e quella della cameriera negra di buoni sentimenti, rinnegata dalla figlia che vuole respingere a tutti i costi l' «inferiorità » della propria razza. Non esiste, a ben guardare, una precisa ragione d'affiancamento dei due intrecci: pure il film ne predispone tutte le coincidenze ed esige che l'uno si rifletta nell'altro fino alla fine. Vivendo ciascuno per proprio conto, ambedue i temi avrebbero i loro spettatori, uniti e « raddoppiati » non accontentano, probabilmente, nessuno. La frivolezza della faccia « bianca » è garrula e incredibile; la faccia « nera » del film asservita ad una storia d'amore di cui in fondo non è che un corollario si smarrisce quando più dovrebbe farsi realistica e conclusiva. La gratuità del connubio risulta in ogni caso lampante. La giustifica in parte il ricordo che *Imitation of Life* (Lo specchio della vita, 1959) è un rifacimento: l'edizione precedente, del 1936, risale ad un'epoca in cui il tema razziale era più ostico e insolito nel cinema americano, e non sarebbe passato indenne senza una prudente mascheratura. Oggi, in una produzione più mossa, il compromesso spicca in tutta evidenza.

L'interprete femminile è Lana Tur-

ner, che nei conflitti madre-figlia degli ultimi film ha fatto un personale « specchio » della propria vita familiare, quale l'ha rivelata il caso Stompanato. A cinque minuti dalla fine, *Imitation of Life* trova uno slargo improvviso e quasi sensazionale, la voce di Mahalia Jackson alla cerimonia funebre. Qui, insieme, cantante e canzone spiegano una fierezza, una dignità ben lontane dall'acquiescenza o dall'intolleranza dell'America di colore che abbiamo conosciuto nel resto del film.

Tutto per una donna sola il film di Henry Hathaway *Woman Obsessed* (Ossessione di donna, 1959) che confeziona una di quelle interpretazioni scarmigliate predilette da Susan Hayward da quando l'America ha conosciuto i film di Anna Magnani. In sostanza, si tratta di un debolissimo « mélo » montanaro a finale edificante. Ma c'è un'altra italiana in America che comincia a prender piede: la Sophia Loren che s'incontra in *That Kind of Woman* (Quel tipo di donna, 1959) di Sidney Lumet. Bisogna ammettere che l'attrice regge lo sforzo del film, tipicamente americano, con tutta la fierezza possibile. Lumet ha voluto fare un lavoro d'ambiente, nel quale — mentre l'intreccio si sbroglia apparentemente da solo, e nel modo in cui lo spettatore desidera — acquistano consistenza le cornici, le strade, i luoghi; e tutto ciò attraverso una patina di ricordo, in una dimensione e in un colore distaccati, poiché la storia si svolge nel 1944. Ed è se non erriamo l'unica vera rivelazione della pellicola: che anche il '44 sta diventando « storico », e non per gli eventi bellici che gli son connessi ma proprio per la sua data, per i fatti d'ogni giorno, per vestiti, acconciature e paesaggi. Fra gli interpreti maschili, George Sanders — capitalista « fané », nel quale non è difficile ravvisare un minimo di apologia — è di gran lunga superiore a Tab Hunter.

Siamo entrati, per una vita laterale, nel cinema di guerra. E' il momento di parlare di *They Came to Cordura* (Cordura, 1959) di Robert Rossen, una lunga, caparbia, macchinosa dissertazione sul coraggio militare. Un ufficiale con disdicevoli trascorsi di combattente pavido (Gary Cooper) ha designato alcuni soldati per alte decorazioni a ricompensa di atti eroici compiuti in battaglia, ed è incaricato di guidarli a Cordura, oltre il deserto messicano, per la consegna delle medaglie. Durante lo stremante viaggio, l'uomo vile si propone di studiare dal vivo sui suoi compagni la vera essenza del coraggio. I risultati dell'inchiesta sono sconfortanti: quei fulgidi eroi si palesano una ciurma di avventurieri selvatici e spietati, i quali non hanno la minima idea dell'impulso che li ha spinti. E' stato comunque un istinto distruttore, di sangue. Intanto la traversata del deserto mette nuovamente alla prova il manipolo, e i valorosi di ieri si comportano da pusillanimi e da criminali, mentre l'ufficiale, incaponito nel riflesso del coraggio altrui, tiene duro inflessibilmente. Essi diventano suoi nemici, con ogni mezzo tentano di non arrivare a Cordura. Aggrediscono l'ufficiale nel sonno, lo lapidano, lo feriscono, decidono di distruggere il libretto con le motivazioni delle medaglie che egli ha redatto; ma a leggere quelle parole, quel loro strano squarcio di biografia, sono richiamati a più umana dignità, la vanità si congiunge alla fierezza, le decisioni mutano. Col suo ultimo sforzo l'ufficiale li precede verso la città.

Film siffatti sono molto belli da progettare, difficili da cominciare, delica-

tissimi alla conclusione, quando bisogna fare il conto, anche qui, con il vero coraggio di una dimostrazione difficile e sgradevole. *They Came to Cordura* non fa eccezione. Il suo non è un finale, è un accomodamento. Non neghiamo che la parabola abbia degli episodi vivacemente sentiti; diremo pure che l'apparato ambientale del film (l'aguzzo Nuovo Messico, selvaggio come duemila anni fa) sottolinea con abilità il fondo « cristiano » dell'opera, che è deliberatamente divisa in stazioni e montata su personaggi simbolici da Calvario. Ma ciò non riesce che a forzare i termini esatti del tema prefisso, che interessano in primo luogo l'uomo moderno e la civiltà d'oggi; per i quali, conveniamone, il tipo di coraggio analizzato nel film non è che un aspetto secondario e molto discutibile nel problema generale, visto che la guerra attuale è sempre meno legata al fegato del singolo e ancora meno alle sue individuali convinzioni. L'errore è nella forma originaria del soggetto che ha inteso ravvisare il centro più stimolante del discorso nel suo aspetto più appariscente, il coraggio militare, proprio quello dove il valore si mesce alla violenza e alla distruzione; mentre il mondo della scienza, del lavoro e dell'arte è oggi ricco di esempi più persuasivi. Non saremo noi a dire la parola definitiva, tuttavia ci sembra che dell'eroismo vero, che non nasce dalla folgorazione o dall'ubriachezza, ma da una radicata e quasi pudica consapevolezza esistenziale, il film non fornisce alcun esempio.

Vogliamo includere tra i film americani *Jovanka e le altre* (1960). E non lo facciamo solo perché americano ne è il regista Martin Ritt e americani sono diversi attori, ma perché americaneggiante è l'organizzazione che presiede a tutto il lavoro. Non è un segreto che Dino De Laurentiis agisce e produce così come agivano e producevano le massicce case cinematografiche di Hollywood prima della guerra, allorché l'eventualità di una crisi del cinema era idea tanto balzana da far sorridere. E' tipico, per dirne una, il procedimento di neutralizzazione della concorrenza esterna là dove mostra di farsi noiosa, scritturando i nomi più in vista e assumendoli al proprio servizio. E' tipico il personaggio del « producer » all'americana, l'organizzatore-produttore-regista fusi nella stessa persona, una formula che De Laurentiis ha riapplicato a sé con maggiore o minore invadenza a seconda dei casi, ma sempre in modo che la sua personalità fosse la prima ad emergere riconoscibilmente da un film. Tipico ancora il cinema di De Laurentiis alla vecchia maniera americana per i temi che annuncia, elabora e poi mantiene solo in parte; temi arditi, polemici, che lungo la strada operano astute diversioni e ripiegano a miti consigli nel finale. Sempre tipici i procedimenti di lancio, di pubblicità, di chiasso intorno ai prodotti in lavorazione, secondo un sistema cui lo spettatore italiano si adatta stentatamente. E potremmo continuare. Per noi si tratta di un procedimento sbagliato e soprattutto anacronistico. De Laurentiis lo ha adottato quando in America si sono accorti che non va più; e nell'economia cinematografica italiana, così diversa, può andare anche meno.

Si è chiacchierato su Dino De Laurentiis, ma abbiamo premesso che De Laurentiis e i suoi film sono una cosa sola. Ci pare dunque di avere già espresso il nostro commento su *Jovanka e le altre*. E' l'ultimo saggio in ordine di tempo di una produzione che ama

più predisporre una pellicola che sentirla, ed esserle fedele. Il compromesso comincia con la convocazione di Martin Ritt, totalmente estraneo ai casi e al mondo della guerra partigiana; prosegue con la discesa in Italia di attori e attrici francesi e americani che hanno da offrire anch'essi solo una disincantata disciplina di lavoro e nel migliore dei casi (Jeanne Moreau) una bravura da effondere in tutt'altra direzione: e infatti in *Jovanka* la Moreau, senza dubbio l'esponente artisticamente maggiore del gruppo, è quella che rende meno. Ma dove la forzatura si fa vizio grave è nell'alterazione del romanzo di Ugo Pirro che ha suggerito il soggetto. Qui è chiara la preoccupazione di cui discorrevamo prima, d'introdurre un tema « a disturbo » con l'implicita riserva di farne ammenda cammin facendo e di arrivare in fondo senza aver preso partito, acrobaticamente dividendo la ragione e il torto in nome della superiore fatalità o di un astratto umanitarismo. Un accorgimento anche più disorientante era stato attuato fin dall'inizio, la sostituzione dei soldati italiani del libro di Pirro con soldati tedeschi, ciò che sposta le psicologie, rende molto problematica l'accettabilità degli episodi e fa di *Jovanka* un racconto profondamente antistorico. De Laurentiis ha annunciato un film e ne ha presentato uno diverso; non dia la colpa a nessuno se il pubblico gli chiede perché il conto non torni.

Sulla guerra ha detto di nuovo la sua un regista insabbiato come il vecchio Lewis Milestone: *Pork Chop Hill* (38° parallelo missione compiuta) è la storia della solita collina-simbolo, priva di qualsiasi importanza strategica, ma da espugnare ad ogni costo per misurare un prestigio e confermare un punto di vista. Ai meno prodi è consentita una modesta libertà di mugugno. La Corea di questo film non è né più né meno che una fastidiosa guerricciola coloniale.

Con lo stesso timbro, e l'aggiunta di alcune soste passionali (Sinatra-Lollobrigida) è realizzato *Never So Few* (Sacro e profano, 1959) di John Sturges. Scadente nell'intreggio d'amore, il film ritorna con un certo piglio ai modelli della « guerra di propaganda » nelle giungle birmane, in voga 15 anni fa. Ma anche questa fase di pura azione, tecnicamente pulita, è compromessa da un'appendice astiosamente ideologica che per le sue affermazioni assurde apparenta il film al famigerato *The Caine Mutiny* (L'ammutinamento del Caine, 1954) con analoghe conclusioni retrive, inumane e retoriche. Ove fosse destinato a restare, riterremmo *Never So Few* un film negativo e anche pericoloso; ma poiché il tempo ne farà rapidamente giustizia, sarà più giusto considerarlo un episodio sfortunato.

John Sturges si ripresenta alla prova d'appello in *Last Train from Gun Hill* (Il giorno della vendetta, 1959), un *western* prolisso ma preciso, che non rifiuta le esperienze del passato e si conserva soprattutto per lo scontro finale. Lo svolgimento pecca di eccessive sonorità melodrammatiche che mettono a repentaglio l'asciutta asperità dei personaggi: ma Kirk Douglas, meno elettrico che altrove, e Anthony Quinn, sono volti scelti bene per questo genere di tragedia volgarizzata.

Quello di Sturges non è il solo *western* del nostro quadro. Abbiamo gustato molto di più l'onesto *Horse Soldiers* (Soldati a cavallo, 1959) di John Ford; film che rivela le sue qualità solo se si è disposti ad andare in cerca dei ritratti umani sotto le effigi

storiche (ma ormai gli amici di Ford conoscono il gioco senza bisogno di consigli). Fondamentalmente cocciuto nelle proprie idee politiche, Ford si dimostra artista saggio di fronte al materiale umano e sa sfoggiare un contrappunto umoristico e nostalgico di ottima lega. L'ufficiale nordista del film diventa perciò in grazia sua un emblema a due strati (John Wayne-William Holden) in cui la rozzezza lascia il margine ad una pensosa « pietas » umana; sotto l'uomo del West s'indovina sempre la dimensione irlandese di Ford, la più seria e profonda, l'uomo tranquillo sotto il cantore di gesta. Da queste radici si forma l'ultimo *western* fordiano, film di uomini quasi tutti anziani ma molto vitali; i vecchi amici d'un tempo, attori grandi e piccoli che hanno seguito il regista lungo tutta la sua carriera: Hoot Gibson, Jack Pennick, Russell Simpson, O.Z. Whitehead, i sergentacci urlanti, i sudisti mistici, tutti gli americani dai nomi irlandesi che costituiscono un poco la sua biografia. Una foresta di vecchie querce. Riguardandoli, si può capire perché Ford continui a voler bene agli uomini.

Un altro genere tradizionalmente americano, il gangster-film e il film carcerario, ha festeggiato la sua giornata con *The Last Mile* (Le otto celle della morte, 1959) di Howard W. Koch e *Te FBI Story* (Sono un agente FBI, 1959) di Mervyn Le Roy. Avventure della criminalità contemplate dai due campi avversi. In *The Last Mile* — protagonisti dei fuorilegge in rivolta in un penitenziario — la violenza deflagra rabbiosamente e continua ad imperversare finché non ha lasciato in piedi tra le macerie della prigione che pochi personaggi storditi. E' uno dei più eccitanti momenti del cinema americano che torna; e forse per questo il film di Koch si atteggia di tanto in tanto a forme di retrospettiva. *The Last Mile* proviene d'altronde da una commedia di trent'anni addietro, che già ha avuto una riduzione cinematografica. Oggi, tutta la sua forza deriva dall'aver voluto sfruttare i modi balenanti del dramma *old-fashioned,* dall'aver inteso essere una pagina di vecchia America. In tal senso il film ci pare perfettamente riuscito. E quando si dice vecchia America, ci si riferisce ad una fase cinematografica, evidentemente; non, come suggerisce una compunta didascalia all'inizio del film stesso, ad una situazione molto diversa dall'attuale in fatto di ordinamenti carcerari; ché recenti cronache di ammutinamenti in case di pena statunitensi, conclusesi in modo simile a quello indicato dal film, e altri episodi pure recenti a San Quintino di California, rispondono qualcosa in proposito.

Per *The FBI Story,* invece, la delusione è stato profonda. E l'ha aggravata il rincrescimento nel constatare la docilità del nostro pubblico dinanzi ad una storia trattata come il fotoromanzo più pantofolaio. Della primitiva aggressività in fatto di cinema gangsteristico, dove Hollywood aveva pur trovato in passato gli spunti meno conformisti, non è rimasta che qualche sporadica traccia. In realtà il film di Le Roy, prima di essere la cronaca di avvenimenti tragici e autentici prodottisi in seno alla nazione americana, è il diario addomesticato di un funzionario che ama alternare alle sparatorie i canti del Natale. Abbiamo sempre scherzato sui « durissimi » poliziotti alla Spillane, ma dopo queste sbalorditive rettifiche (un collega del protagonista, colpito a morte, spira parlando della sua passione per le violette) troviamo che l'eccesso opposto è

anche meno accettabile e leggermente più ridicolo.

Quando si passa alle sequenze dinamiche, *The FBI Story* assume una secchezza maggiormente intonata. Le varie tappe della lotta all'illegalità sono vedute ordinatamente, dalle intemperanze del Klu Klux Klan negli Stati del Sud alle rappresaglie contro gli indiani Osages proprietari dei terreni petroliferi nel medio Ovest, dall'era dei grandi Nemici Pubblici al controspionaggio durante la seconda guerra mondiale e dopo. La brevità dei singoli episodi è efficace. Soltanto, tende a lasciare l'impressione che ogni nemico grazie all'intervento dei « federali » sia scomparso definitivamente dalla terra d'America, giocando sull'equivoco tra vittoria e soluzione, tra guerra e battaglia. *The FBI Story* è un cartellone di arruolamento. Non a caso è stato scelto ad interpretarlo il più governativo tra gli odierni divi, il generale James Stewart.

Ma c'è anche l'avventura senza « réclame », fine a se stessa. Vediamo *Journey to the Center of the Earth* (Viaggio al centro della terra, 1959), in cui l'omaggio a Giulio Verne scaturisce vivo e corretto ad onta di alcune aggiunte spericolate che gli sceneggiatori hanno voluto apportare. In Verne il puntiglio tecnico e didattico non esclude quasi mai lo spiraglio per una scintilla di umanistica ironia. Il film di Henry Levin se ne serve per qualche effetto divertente: il contegno e i costumi degli esploratori (il professore James Mason è divenuto scozzese da amburghese che era nel romanzo) sono caricaturati con dignità e le avventure, anche le più cervellotiche, eludono il tono di fantascienza volgare per una più distaccata forma di spettacolo.

Un film che avrebbe richiesto a sua volta una piana collocazione nell'avventura come *The Wreck of the Mary Deare* (I giganti del mare, 1959) di Michael Anderson, si ostina invece a camuffarsi ad ogni costo in problema: morale, politico, giuridico. Gli effetti n'escono squilibranti. E' noto che il soggetto di *The Wreck* ha tentato a lungo Hitchcock, il quale sosteneva di scorgervi meravigliose possibilità di *suspense* e addirittura un richiamo ai racconti marinareschi di Edgar Allan Poe. Hitchcock se ne intenderà senz'altro più di noi, che non vi abbiamo fiutato nulla di simile, ma abbiamo veduto soltanto un film impregnato d'acqua salsa, girato per la prima metà con due soli personaggi sullo schermo (Gary Cooper e Charlton Heston) e concluso con uno degli interminabili processi cui il cinema ci sta condannando da qualche tempo.

E dove, se non nell'innocuo cinema d'avventure, potremo trovare una riga di spazio per *Solomon and the Queen of Sheba* (Salomone e la regina di Saba, 1959) di King Vidor? La regia ha rinunciato a priori a qualsiasi elemento di maggior presa, puntando alla generica astuzia demilliana nell'imporre opprimenti scene di massa. Il *Solomon* è uno stock di policrome imprese, in mezzo alle quali il saggio re (Yul Brynner) declama i passi meno conturbanti di un famoso cantico a Gina Lollobrigida. E' uscita in piena luce, insomma, quella vocazione di gigantismo decadente finora contenuta e compressa in Vidor sotto spoglie multiformi e, non di rado, suggestionanti.

Ci è rimasto del panorama americano soltanto Walt Disney. Per quanto la vicinanza nella trattazione non sia stata intenzionale, il colloquio sul gigantismo decadente potrebbe forse continuare senza scandalo anche per

la produzione disneyana più vicina nel tempo, circa i disegni animati e i documentari esotici. *The Sleeping Beauty* (La bella addormentata nel bosco, 1959) non tradisce che una sicurezza formale così superba e priva di curiosità da sembrare fossilizzata. Colori da spruzzare in giro, nient'altro.

La Francia ha intensificato la sua cinematografia poliziesca con uno slancio in cui si trovano spalla a spalla registi di vecchio pelo e rappresentanti in vista della « nouvelle vague »; abbiamo così, in gran copia, saggi di gialli da tempo perduto, e film criminali in tutto ghiaccio, secondo l'usanza dell'ultima generazione.

Maigret et l'affaire Saint-Fiacre (Maigret e il caso Saint-Fiacre, 1959) è un Simenon primo periodo, un giallo finemente montato che accresce la sua presa grazie ad una piccola trovata psicologica: il fattaccio sul quale è chiamato ad investigare il commissario Maigret si svolge nello stesso villaggio in cui il poliziotto ha trascorso quarant'anni prima la sua infanzia di figlio di contadini. Tutto pertanto ha sul vecchio funzionario un influsso patetico, un richiamo toccante di cose scomparse, la piazza e l'emporio, la chiesa e il biliardo. Simenon è maestro nel ricavare sommessi effetti da questo genere di escursioni nel tempo, e il regista Jean Delannoy ha mantenute vive le sottolineature più efficaci. Si istituisce così un quadretto di provincia invernale segnato da bianchi e neri densissimi, nel quale il pretesto poliziesco passa naturalmente in seconda linea; e ci è restituito anche attraverso lo schermo, almeno in parte, il segreto del romanzo simenoniano, quel « fatalismo riposante » che pur avvicinandosi per certi aspetti al cinema del grande decennio francese è riuscito a superarlo e a sopravvivere per l'assoluto ripudio dell'effetto verbale e del cipiglio anarchicheggiante. Quello di Simenon è il pessimismo imperfetto, e quindi credibile fino alla fine; un cinismo straordinariamente civilizzato, del quale Maigret è il plumbeo difensore. Forse Jean Gabin non corrisponde — fisicamente — al Maigret ideale. E' meno tardo, più violento, più preoccupato del suo modo di vivere. Gabin, ormai lo sappiamo bene, non si libera mai da Gabin. Ma la recitazione è eccezionale e l'esperienza, la bonomia, la finta rozzezza accomunano spesso attore e personaggio. Anche gli altri interpreti mostrano d'avere trovato il tono giusto: Valentine Tessier, Michel Auclair, Michel Vitold. Si vede che sono anch'essi lettori attenti di Simenon. Oggigiorno lo siamo un po' tutti.

Anche Julien Duvivier ha disteso i nervi in un semipoliziesco, *Marie Octobre* (Marie Octobre, 1959), che affonda il proprio antefatto nei giorni della Resistenza. Un gruppo di ex partigiani si raduna per una serata che ha apparentemente il solo scopo di ravvivare ricordi camerateschi, ma in realtà mira a smascherare dopo molti anni quello che tra loro si era reso colpevole di tradimento causando la morte del capo della formazione. L'incontro ha luogo nella villa di Marie Octobre, la sola donna del gruppo; unità rigorosa di tempo, luogo e azione, che l'addestrata macchina da presa di Duvivier s'incarica di ammorbidire con belle diversioni fotografiche. Ma il *suspense* manca di purezza quanto di intima convinzione, e l'individuazione del delatore all'ultima sequenza sembra il risultato di un semplice sorteggio, non la logica chiusa di un amaro processo tra superstiti d'una medesima causa. Il sostanziale scetticismo di Duvivier trapela quindi anche in

questo cine-quiz tra resistenti imborghesiti, cui si addicono forse gli accorati versi di Jean-Paul Le Chanois: «... Si scavalcano le tombe degli scomparsi - si vacilla nei ricordi, - e della speranza ci si limita a sorridere».

Yves Allégret ha saltato più decisamente il fosso tra penultima e ultima regìa francese. Il suo *Méfiez-vous, fillettes* (La casa di Madame Kora, 1957) si spinge con alacrità tra le schiere dei polizieschi furiosi ed esacerbati con i quali alcuni giovani neo-vaghisti sfogano fantasiosamente la loro volontà di massacro. Chiamare polizieschi tali saggi è, d'altronde, improprio. Chi brilla per la sua assenza è la polizia, secondo il beffardo insegnamento di *Du rififi chez les hommes* (Rififi, 1955): una forza che va ignorata, e che a sua volta fa di tutto per non immischiarsene. Qui i Maigret non esistono più. E l'implicita simpatia dei narratori per i loro eroi negativi (descritti comunque a freddo e con distacco) si scopre soprattutto in questa esclusione copertamente polemica.

Vediamo ad esempio Edouard Molinaro. Ci era piaciuto il suo *Le dos au mur* (Spalle al muro, 1958) per una rilevatezza di movimento sempre levigata e concreta, per la semplicità delle sensazioni e delle intuizioni. Ma la «nouvelle vague» non consiglia aperture di credito troppo generose: tanto *Des femmes disparaissent* (I vampiri del sesso, 1958) che *Un témoin dans la ville* (Appuntamento con il delitto, 1959) sono fatti per disperdere la prima buona impressione. *Des femmes disparaissent* è ancora un giallo dinoccolato, che si fa vanto d'avere trovato il giusto punto di contatto tra estrema forsennatezza ed estrema freddezza. In realtà non possiede un solo granello di capacità inventiva; in qualche momento vediamo Molinaro saccheggiare il più geniale film di violenza che esista — *Scarface* (Scarface lo sfregiato, 1932) di Hawks — con una passività quasi burocratica. Il meglio risiede in alcuni scherzi sottili rivolti, come sempre, non contro le «gangs» che in primo piano si sterminano, ma contro le forze dell'ordine: che non si fanno vive mentre i delitti si commettono a ripetizione, l'unica volta che intervengono è per scambiare la vittima per il colpevole (e il gioco è spinto in questo senso col dare alla sola persona onesta della storia il volto più brutale ed equivoco) e infine, quando guidate dalla vittima stessa entrano finalmente in urto con i banditi, si dimostrano allegramente assetate di sangue come loro. Non meno ironica è la lotta finale tra Robert Hossein e l'azzimato capobanda: dopo tanto sfoggio di lucidi mitragliatori, di pugnali e di bombe a mano, i due si scatenano a manate di terra in faccia come cavernicoli.

In *Un témoin dans la ville,* che inizia abbastanza felicemente sulla traccia di *Le dos au mur,* la polizia è nuovamente tenuta alla larga sino alla fine, e sostituita dalla solidarietà professionale dei taxisti notturni parigini, che braccano l'assassino d'un loro collega. Qui comunque l'azione è più spassionata che mai, la fragilità dei rapporti drammatici e l'impersonalità dei personaggi si tradiscono pericolosamente. Si salva il Molinaro fotografico, quello che sembra avere eletto a sua sola patria la città al buio dopo la pioggia; il paese definitivo della notte, come «rovescio» della vita, della normalità. E più che altrove il suo protagonista Lino Ventura pare uno di quegli instancabili disperati che non hanno mai conosciuto il mondo di giorno.

Nel suo ultimo film, *Une fille pour*

l'été (Una ragazza per l'estate, 1959), Molinaro capovolge inaspettatamente la tavolozza e offre una storia che è per colori e cornici, se non per caratteri, qualcosa di molto diverso. Resistono beninteso i concetti fondamentali, l'irriverenza e l'amarezza, la fortuna perduta quando sembrava a portata di mano e l'amore descritto sempre una fuga. Ma poiché i concetti non sono ancora avvenimenti, e gli avvenimenti nel cinema dell'« ondata » contano meno delle cornici, il salto di Molinaro abbaglia gli occhi; è in certo modo la ripetizione del colpo basso di Chabrol in *A double tour* (A doppia mandata, 1959) dove un corrotto circolo di famiglia, fatto per divorarsi nel buio delle sue stanze, muoveva abbacinato come un rospo al sole nell'aria musicale e nei prati rossi della Provenza. Ma *Une fille pour l'été* tradisce forse il desiderio di un completamento sentimentale. Il film ha una prima base d'ambiente, la Costa Azzurra, ricca di luce e di vitalità; una seconda nelle figure che popolano quelle spiagge, contorte e complicate quanto il panorama è chiaro e tranquillo; e una finale, come di ripensamento e di rimpianto, in cui la natura di fronte al dramma si rivela più complice del previsto e l'animo umano per contro si mostra meno ammaestrato nel male di quanto avesse lasciato credere. Un bel conflitto, che Molinaro valorizza e intensifica questa volta rinunciando agli alibi del cinema notturno, e sogguardando con apprezzabile cautela all'estremismo dei personaggi, senza portarlo cioè a conclusioni abnormi o paradossali. Traspare quasi il bisogno di chiudere un cerchio di sensazioni artificiali per riprovare più delicate possibilità d'emozione. E' in fondo la morale « d'amore si muore » che potrebbe venire applicata a *Une fille pour l'été*.

Ritorniamo a Parigi con *Les grandes familles* (Le grandi famiglie, 1958) di Denys De La Patellière, che si prefigge di mostrare i retroscena di una tradizione economico-legittimista nel seno di una grande casata, legata ai fasti della nazione e tuttavia non nuova allo scandalo e alla corruzione interna. L'opinione pubblica trascura di solito i corridoi oscuri nelle manovre del potere, perdonando ai risultati ultimi, il successo e la solidità. Come i componenti delle « grandi famiglie » subordinino ogni mossa a questo scopo, e come così facendo rendano un servizio sano al corpo sociale cui appartengono, è il tema del film. Tema complesso e ambizioso, che apre qua e là i trabocchetti della contraddizione. Glorificazione o pollice verso? *Les grandes familles* fa parte di quelle opere in cui le convinzioni finali vogliono essere velate sotto il succo di un'asprigna ironia; ma dimenticano che anche l'ironia può essere sottolineatura, e veicolo di esaltazione oltre che strumento di giudizio. Ironia siffatta riesce a solennizzare un fenomeno o un personaggio, è un modo violento di « cantarlo ». La letteratura e il teatro di Francia dall'ottocento in poi ne è pieno d'esempi, a partire da Hugo per finire a Bernstein. Quindi l'« archipel Schoudler » del film contiene in partenza un'implicita approvazione (o assoluzione, se si preferisce). Significativa la constatazione che la pecora nera della dinastia non ha — come s'usa nella convenzione letteraria — le simpatie del narratore e del pubblico: la comprensione di La Patellière va tutta al vecchio « patron » per antonomasia, Natale Schoudler, lo unico che dia ancora segno di battersi per qualcosa che non sia il possesso del denaro e che serbi un suo lontano e rudimentale concetto della famiglia, intesa come primo nucleo necessario

di grandezza sociale. La potenza di cui si circonda gli impone, è vero, una reazione paternalistica e non paterna, anche in casa propria col suo stesso erede; e qui il racconto piega sul contrasto privato, diventa schietto romanzo. Comunque il personaggio è interamente salvo.

Com'è naturale, l'ipotetica famiglia del film ha un valore di compendio. In essa si vuole scorgere riassuntivamente la destra economica e politica della vita nazionale francese, in alcuni esponenti rappresentativi. Meglio orientato e approfondito, *Les grandes familles* poteva essere il film che spiegava De Gaulle. Ma il bacillo del romanzo, diffondendosi, fa sì che la rappresentazione si tinga quasi subito di colori fantastici, di scene e non d'idee, di dichiarazioni e non di scoperte.

Abbiamo riferito finora sui film francesi drammatici. Accompagna verso la commedia, ma senza prender posizione per un genere ben definito, *Les dragueurs* (Les dragueurs, 1959) di Jean-Pierre Mocky. I dati di presentazione sono quelli della « vague »: attori giovani, giovane regista e gioventù moderna nel soggetto. *Les dragueurs* è il film della fatica del sabato notte a Parigi, quando ragazzi sonnacchiosi frugano vie e ritrovi alla caccia dell'avventura galante. L'operazione di dragaggio è metodica e cocciuta: ha delle regole fisse e si distingue, stando al film, per un disincanto totale e per un'automaticità di riflessi che è il primo preludio alla noia, e quasi il sentore della sconfitta. Infatti il giovin signore Jacques Charrier e il suo amico Charles Aznavour battono la città invano. Le occasioni si sottraggono l'una dopo l'altra, vanificate dallo stesso scetticismo dei « dragatori » e da un disaccordo tacito ma insormontabile con le singole ragazze « dragate ». Tutto dovrebbe essere elementare, in questa ricerca d'amore; al contrario, difficoltà meschine insorgono ad ogni passo e rendono nullo il tentativo, privo di interesse l'incontro. Il film di Mocky registra, senza drammaticità e senza sorpresa, una paurosa confusione di proporzioni e distanze, un vuoto tra gli esseri che nessuno si cura di misurare, o almeno di rispettare. Una Parigi desertica, da notte bianca, con luci da galleria di specchi, livella ogni cosa. Mocky ha diretto con il distacco delle opere vissute ma non amate. Nei suoi protagonisti cerchiamo inutilmente un indizio — pur tanto necessario — su quel che sono, tolti alla « routine » del sabato e alla consegna del libertinaggio. Per fortuna nei personaggi femminili l'osservazione è più penetrante, la realtà più percepibile e anche la recitazione più sfaccettata: la bella Estella Blain, Anouk Aymée tagliente come un « blues », la dolce Nicole Berger, la piccola Dany Carrel e altre. Donne in cerca di un film, che non si è attuato e al quale nessuno teneva davvero, nemmeno il regista.

Ed ecco la commedia, finalmente: *Babette s'en va-t-en guerre* (Babette va alla guerra, 1959) di Christian-Jaque, con Brigitte Bardot. Una satiretta spensierata che lascia lontanamente ripensare ai film antinazisti di Lubitsch, anche per l'agile vena nel suddividere le impertinenze tra le parti in causa; ché se i tedeschi del film, descritti come un'accolta di pazzi sfrenati, vengono fatti saltare in aria a mezzo di sigari esplosivi, c'è qualche botterella, meno perentoria, anche per gli inglesi e i francesi dell'avventura; raccontati come « cousins » scorbutici e tutt'altro che trattabili. Naturalmente Christian-Jaque non possiede il guanto di velluto del vecchio Lubitsch e le sue so-

luzioni sono frequentemente banali: ma con l'allettante primula rossa Bardot sottomano, il regista non poteva smentire la sua esperienza in linea di valorizzazione di « sex appeal » cinematografico francese, consacrata a suo tempo da Viviane Romance, Micheline Presle, Martine Carol. Rimane il fatto che anche dopo *Babette* e tante altre pellicole e così larga popolarità, Brigitte Bardot cerca ancora il suo personaggio. E' stata sempre una graziosa insegna, un piccante modo di dire; non ancora compiutamente se stessa, sullo schermo.

La cinematografia britannica degli ultimi mesi non ha avuto manifestazioni eccezionali, ma ha continuato ad attestarsi ordinatamente sulle proprie posizioni tenendo vive almeno quelle caratteristiche per le quali oggi il pubblico italiano le fa buon viso: la commedia « con cadaveri », l'impettito « divertissement » satirico e il film di guerra. Alla prima categoria appartiene la combinazione anglo-americana *Our Man in Havana* (Il nostro agente all'Avana, 1959) di Carol Reed, con Alec Guinness interprete e un romanzo di Graham Greene ad unica guida turistica. Un bell'incontro d'inglesi all'estero, tanto più che Reed, Guinness e Greene si rassomigliano per molti versi; tutt'e tre artisti fintamente svagati, e pronti ad opporre alle lusinghe dell'esotismo una barriera di impeccabile lucidità; disposti a scoprire il mondo intero, purché i sentimenti coincidano dovunque col meridiano di Londra; e abilissimi nell'aspergere il più assolato dei territori d'un sentore della nebbia natale. In *Our Man in Havana* Guinness è un rappresentante di elettrodomestici che accetta di far parte del servizio segreto inglese per arrotondare le magre entrate e dare una buona educazione alla figlia; e poiché le notizie importanti sono difficili da carpire, l'olimpico galantuomo ne inventa di sana pianta e invaso da sacro zelo spedisce a Londra modelli apocalittici d'armi nucleari, che egli stesso disegna ispirandosi alla forma delle centrifughe e degli spazzoloni del suo magazzino. Provoca il caos e qualcuno ci rimette la vita; ma castigo non ci sarà, perché lo scandalo toccherebbe troppo pericolosamente il prestigio dell'Intelligence Service. Il pasticcione otterrà invece il tanto sognato rimpatrio, una commenda per servizi resi e un incarico meno compromettente.

Lo scherzo è fine e stilizzato; e se il taglio umoristico condotto alle ultime conseguenze conferisce qualche disumanità ai caratteri, la recitazione resta preziosa e smagliante da parte di Guinness e dei suoi collaboratori. Il soggettista Greene e il regista Reed si sono integrati a meraviglia nel comporre un'Avana stantia e selvaggia, nella quale lo spirito anglosassone circola incorruttibile tra fantascienza e aspirapolvere.

Ancora Guinness, ma tutto casalingo, in *Barnacle Bill* (Il capitano soffre il mare, 1957) di Charles Frend. Su un tarlato pontile d'una spiaggia balneare, il comandante Guinness ha trovato l'unica sede marittima che si convenga ai capricci del suo stomaco debole; e su questo pontile, l'unica nave al mondo che non rolli e non beccheggi, egli si comporta come su un transatlantico in crociera. Le sue iniziative sono così geniali che egli riesce a portarvi anche un equipaggio e dei passeggeri; e più avanti saranno soddisfatte anche le sue velleità avventurose per una autentica battaglia e un naufragio, che si svolgono sempre sul legno del pontile. L'esilarante storiella (come molte altre pellicole inglesi, una barzelletta intelli-

gentemente portata a dimensioni di film) è stata pensata e sceneggiata da T.E.B. Clarke. « Humour » placido, in complesso, che elogia la libertà della fantasia aggiungendovi qualche sberleffo all'austero orgoglio marinaro britannico, e più ancora — come già avveniva in *Our Man in Havana* — alle pesanti tradizioni ministeriali di Downing Street.

Un curioso invito alla fantasia umoristica si scorge anche nel film *The Devil's Disciple* (Il discepolo del diavolo, 1959) di Guy Hamilton, desunto da una commedia di George Bernard Shaw sui « parenti terribili » inglesi ed americani quando si accapigliavano nella guerra d'indipendenza. Le cose più divertenti e fulminanti del dialogo sono andate perdute, com'era prevedibile, nella versione cinematografica che preferisce l'irruenza dell'azione all'irruenza del parlato. E sebbene gli attori si prodighino con molto fervore per sostenere tutte le possibilità dell'intreccio, di Shaw rimangono a galla le qualità meno apprezzabili e più intaccate dal tempo, il livore sotto l'umorismo, il culto della personalità, i fegatosi tentennamenti politici. L'interesse del contrasto anglo-americano si sposta quindi dall'autore agli attori: è sviluppato con personale sottigliezza da Laurence Olivier (ma il suo ruolo è molto ristretto) e con scanzonata energia da due hollywoodiani rispettabilissimi, Burt Lancaster e Kirk Douglas. Una schermaglia fuor dell'usuale, che vale la pena di seguire.

Se la guerra d'indipendenza in *The Devil's Disciple* è raccontata più che altro a graffi, *Ice Cold in Alex* (Birra ghiacciata ad Alessandria, 1958) e *Sink the Bismark* (Affondate la Bismark, 1960) rientrano di pieno diritto nel ricco repertorio del film bellico anglosassone. Il primo, diretto da Jack Lee Thompson, si emancipa abbastanza agevolmente dalle bardature eroiche per diventare soprattutto uno studio sull'atteggiamento degli uomini dinanzi al pericolo. I soldati inglesi (e la spia nazista che sotto divisa sudafricana si è unita loro) si comportano di fronte al deserto egiziano come l'indimenticabile pescatore di Aran di Flaherty di fronte all'oceano, con pazienza e tenacia. Flaherty non è citato a caso: anche *Ice Cold in Alex* è sviluppato con spirito documentaristico, in quello stile congeniale a tutti i buoni registi britannici, in cui il binomio uomo-natura va decifrato come il primo dramma del mondo. La regola consiste nel raccontare l'uomo come una roccia e la natura come una forza intelligente, dotata di malizia ed orgoglio. Lee Thompson si è addentrato in questa trattazione con lodevole progressione emotiva, aiutato da alcuni attori di gran razza (John Mills, Anthony Quayle, Sylvia Sims) la cui dimensione apparentemente rudimentale da « uomini qualunque » non è che il vertice d'un mirabile virtuosismo. Quando il film si addentra in considerazioni di razza o gloria militare, siamo portati a prestargli meno fede giacché appare stranamente avulso dalla realtà del 1943, incline a considerare gli avvenimenti di allora con un senso di cavalleria faticosamente retrodatata.

Gli stessi inconvenienti sono anche più manifesti in *Sink the Bismark* di Lewis Gilbert, film supremamente « respectful and respectable », che vuol contenere quel minimo di epicità in grigio tanto gradita al palato inglese, ma dev'essere anche pieghevole quanto basta per non offendere chicchessia (si faccia caso che, esattamente come nei film « revisionisti » tedeschi

degli ultimi anni, la corazzata hitleriana reca apparentemente a bordo un solo nazista, l'ammiraglio di squadra, ciò che riesce a polarizzare l'avversione del pubblico su un unico personaggio, il classico « vilain » delle storie d'avventure). E' inutile rimarcare che una linea di condotta siffatta comporta pericoli nella narrazione e nella valutazione. Per esempio, una rigidezza che può opprimere la personalità del regista; oppure il manifestarsi — sotto l'impegno della imparzialità assoluta — d'una retorica al contrario, assai difficilmente evitabile nel cinema di guerra ma decisamente condannabile nel cinema di *rievocazione* guerresca. La ripresa delle battaglie navali è buona, o meglio diligente: il respiro artistico è soverchiato senza dubbio dalla irreprensibilità tecnica.

Di limitate ambizioni, *Shake-hand with the Devil* (Il fronte della violenza, 1959) è una postilla, di provenienza irlandese, sull'argomento della lotta necessaria e della ferocia oltre i limiti del dovere in nome d'una causa: al tempo della guerriglia per l'indipendenza, un capo del movimento rivoluzionario divenuto un giuramentado assetato di sangue per la fanatica deformazione dei propri ideali viene soppresso dai suoi stessi compagni d'armi. Il lato psicologico dell'avventura è posto solo parzialmente in risalto; si è preferito dare via libera alla vitalità non logorata dagli anni di un attore come James Cagney. Cagney è anche qui accesissimo, scalpellato ad alta tensione: un artigiano che non lesina mai sul lavoro, e forse un artista sempre utilizzato a metà. Se in *Shake-hand with the Devil* la sua recitazione sembra scricchiolare un poco, è precisamente per questa concezione antiquata, massiccia del mestiere cinematografico, che Cagney non muterà più fino alla fine. Inoltre, il film è per metà europeo, e ciò impone un abbassamento di tono, una discrezione di fondo non familiare a Cagney e ai suoi modi tipici. Quando lo vediamo recitare da pari a pari dinanzi a Dame Sybil Thorndyke, o a Michael Redgrave, autentico sangue blu della scena e dello schermo inglese, è come se una mandria di bufali transitasse improvvisamente davanti alla guardia reale di Windsor; ma proprio per ciò si tratta di un film ad urto, interessante quanto irripetibile, che non è noioso verificare. *Shake-hand with the Devil* ha d'altronde di suo qualche mossa registica, qualche grammo di spirito, una cooperazione fotografica assai buona. Non del tutto un'opera fortuita.

Ci avviciniamo alla produzione tedesca con un film misto: *The Rough and the Smooth* (Il ruvido e il liscio, 1959) di Robert Siodmak, dove la protagonista è Nadia Tiller; e l'influsso dell'ex ragazza Rosemarie sull'insieme è tale da renderlo più berlinese che londinese, per moti, tipi, scorci, d'ambiente. Anche in fatto di scene audaci, siamo di più linee oltre il comune livello britannico. Non che questo conti molto all'atto di trarre un giudizio; diremo comunque che *The Rough and the Smooth* è a momenti un film insolito, per il suo intaccare le direttrici principali di due cinematografie diverse e per il suo prodursi ad una zona di barriera, che lascia un margine di curiosità fino in fondo. I personaggi non legano con i luoghi, i sentimenti con le circostanze; e tutto ciò è ostentato con tanta indifferenza che si è tratti a prenderlo per un merito del film anziché per un difetto. Lo scialbore degli attori maschili ci è parso senza attenuanti; la Tiller inve-

ce è a suo agio quasi sempre e può contare su qualche passaggio notevole.

Abbiamo accennato alla ragazza Rosemarie. Essa è ancora collegata, per un verso o per l'altro, ai due film della Germania Occidentale che seguono: *Die Wahrheit über Rosemarie* (La vera storia di Rosemarie, 1959) e *Neurose* (Neurose, 1959). Il primo, di Rudolf Jugert, vuole adempiere ad una funzione di errata-corrige nei confronti del genuino *Das Mädchen Rosemarie* di Rolf Thiele, minimizzandone le allusioni, i riferimenti politici e ideologici anche a costo d'una maggior licenza erotica; espediente alquanto deplorevole per un film che si appella così apertamente alla verità vera. Una volta tanto, la verità « costruita » o piuttosto deformata da un razionale e spregiudicato esercizio di caricatura aveva rivelato assai più fedelmente uno spirito, una mentalità, un tempo, e parecchi personaggi.

Il titolo *Neurose* è rimasto all'originale, forse per esercitare una suggestione più raffinata. Si tratta di un film che ridà la carica tanto a Rolf Thiele che a Nadia Tiller; siamo dunque, ancora, nel solco di *Rosemarie*. Ma *Neurose* mette a repentaglio quel ricordo, che tutto sommato — ripetiamo — era abbastanza divertente e istruttivo. E' un drammaccio che le luci spioventi, le penombre seriche, gli arredi sfumati non valgono ad alleggerire. Eravamo disposti a tollerare l'espressionismo fuori orario di *Rosemarie* perché applicato, non senza intelligenza, ad un contenuto polemico che avvalorava la contaminazione; ma a freddo, su un vitreo campionario di medici e intossicati, il meno che si deve pretendere è un linguaggio aggiornato. Gli interpreti fortunatamente sono superiori alla regia e al soggetto. Nadia Tiller vezzeggia consapevolmente un neodivismo azzardato, ma pieno di fascino; Peter Van Eyck è un inquieto mefistofele; e tra i caratteristi non mancano degli sprazzi di talento. Amedeo Nazzari pare il meno interessante della brigata. E' il destino dei personaggi onesti, in un film dove i tarati primeggiano.

Ma la Germania si rimette in buona evidenza con due decorosi film sull'ultima guerra, pacatamente desolato l'uno (*Die Brücke* - Il ponte, 1959) ancora robustamente dialettico il secondo (*Unruhige Nacht* - Non si muore due volte, 1959). *Die Brücke* è firmato da Bernhard Wicki, che già conoscevamo correttissimo attore, e presenta in particolare alcune briciole dell'ultima strage in territorio tedesco, soffermandosi su pochi giorni e pochi esseri. L'episodio è marginale, ma questo ne ravviva la tragicità perché sottolinea la sproporzione definitiva tra i fini e i mezzi, lo smarrimento della ragione e della logica, il sovvertimento dei valori accettato come un ultimo tributo alla gloria armata. Wicki ha voluto porre l'accento sulla giovanissima età degli ultimi soldati di Hitler, e la circostanza — unita a certe tentazioni della sceneggiatura — lo trascina con eccessiva assiduità al modello famoso di *All Quiet on the Western Front* (All'Ovest niente di nuovo, 1930). Forse il fine ultimo e non interamente confessato di *Die Brücke* è il tentativo di una estrema rivalutazione epica là dove coscienza politica e legge morale sono ormai formule destituite d'ogni significato; tuttavia il giudizio conclusivo nei riguardi di film del genere non va cercato nei film stessi quanto nella nostra reazione. E' un confronto sempre utile, mentre la cronaca di quei tempi

si trasforma lentamente in qualcosa di più severo.

Ad ogni modo, se *Die Brücke* non esclude qualche perplessità, *Unruhige Nacht* è film realmente avanzato e in certo modo costituisce una netta risposta a tutti quei saggi cinematografici tedeschi sulla guerra che ricorrono all'alibi degli « ordini eseguiti », richiamando senza mezzi termini alle responsabilità delle coscienze, e quindi del singolo cittadino e soldato germanico. Il film di Falk Harnack, recitato con sobrietà esemplare, duro e crucciato, senza liberazione, ci è piaciuto. Non ha un attimo di umiltà, eppure lo comprendiamo divorato dal pentimento; e meglio che in moltissimo altro cinema di guerra (vista dai vinti o dai vincitori, è lo stesso) mostra d'aver inteso che è già uno sterminio l'uccisione di un solo uomo.

TINO RANIERI